كارلوني
و
فيللو

النقد الأدبي

ترجمة
كيتي سالم

النَّقد الأدبي

كارلوني
و
فيللو

النقد الأدبي

ترجمة
كيتي سالم

مراجعة
جورج سالم

منشورات عويدات
بيروت - باريس

الطبعة الثانية ١٩٨٤

مقدمة

إذا أردنا أن نعرّف النقد الأدبي فهذا يعني تحديد الأهداف التي يضعها النقد لذاته والمناهج التي يستخدمها . فلنكتفِ أولاً بالقول إن النقد الأدبي يعتمد على فحص المؤلفات والمؤلفين القدماء ، أو المعاصرين ، لتوضيحهم وشرحهم وتقديرهم .

نستطيع أن ندرس النقاد بفحص مضمون مؤلفاتهم ومدى دقة أحكامهم أو عمقها ، أو الموهبة التي يبسطونها في التحليل . وفي الحديث وفي فن المجادلة الخ ...

ولكن ليس هذا بقصدنا الأساسي . إننا سنحرص قبل كل شيء ، على دراسة النقد باعتباره نوعاً أدبياً له قوانينه الخاصة ، ودراسة المؤلفات النقدية التي يمكن أن تكشف نهجاً صريحاً أو ضمنياً . ينجم عن هذا نتائج كثيرة تتعلق بموضوع وحدود كتابنا هذا .

أ – لقد عمدنا قبل كل شيء إلى دراسة كل من النقاد المرموقين في كتاباتهم النظرية ، إلا أننا حاولنا قدر الإمكان أن نقابل النظرية بالتطبيق . ذلك أن النقد كفن ، يحتوي على كثير من الالتباس لم يستطع حتى كبار النقاد أن ينجوا منه : فقد يخفي ناقد يعنى بالنظريات في إهابه ناقداً انطباعياً بالغ الاقتناع ، أو أن

أفضل شيء يأتي به ناقد متحمس لمذهبه ينتج عن عدم إخلاصه لمذهبه المزعوم .

وعلى كل فإن النقاد الذين سنتحدث عنهم يجب أن يعتبروا قبل كل شيء كنماذج تُظهر المشاكل العامة التي طرحها المنهج في النقد الأدبي . وربما يبرر لنا هذا ، الثغرات الكثيرة في هذا الكتاب . إذا أردنا أن نعدد كل النقاد (وخاصة بين المعاصرين) فإن هذا يقودنا إلى أن نقيم مجرد جدول دون مدلول .

٢ – فبين مشاكل المنهج يبدو لنا أن أهمها هو المشكلة التالية : هل يستطيع الناقد وهل يجب عليه ، كي يشرح أثراً أدبياً ويحكم عليه ، أن يبحث عن أسس ومقاييس موضوعية في عقيدة أو في علم ؟ أو ينبغي على عكس ذلك أن يبقى محصوراً في ذاتيته ويعترف بأن النقد لا يستطيع أن يتوصل إلى أي تعيين حقيقي ؟ هل يمكن تجاوز هذه المعضلة المغلقة ؟ إن الأجوبة المختلفة عن هذه الأسئلة هي التي تشكل مخططنا الذي سيكون منطقياً أكثر منه تاريخياً .

إن بعضاً من هذه الأجوبة ، وبعضاً من هذه المناهج بالتالي ، تستند على أساليب خاصة إلى حد ما ، لهذا فسندخل في تفاصيل طويلة بعض الشيء لنعرضها . ونرجو المعذرة عن الأخطاء التي تنتج عن تفاوت طولها . فالأهمية النسبية التي أعطيناها لكل مذهب لا تتعلق بفائدته الحقيقية ، وإنما تعتمد على تعقده .

٣ – ثمة نوع من النقد لم نطرقه كفن ، وهو ما يسميه تيبوديه

« نقد الحركة » . إنه نقد « الدعاية الأدبية » التي يقودها عادة كتاب شباب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك بإقامة هجوم عنيف على كل ما هو ليس من « جماعتهم » ، سواء في الحاضر أو في الماضي ، أو بالدعاية لآثارهم الخاصة أو لآثار رفاقهم . يعبر عن هذا النقد في مناشير ومقدمات ومقالات تنشر في مجلات حديثة .

وهكذا نشأ نقد رومنسي ، ونقد رمزي ، ونقد طبيعي ، إلخ .. ثم تلا ذلك نقد يعتمد على « إعادة اكتشاف الأثر » يشبه النقد السابق ، وهو يعطي من خلال الذوق المعاصر رؤية متميزة لكنها جديدة وغالباً ما تكون خصبة لكتّاب مشهورين في الماضي أو تبعث كتّاباً وقعوا ظلماً في النسيان : وهكذا فإن دراسة براسيلاخ عن كورني تختلف كثيراً عن دراسة لانسون ، وإن موريس سيف المغمور وجد نفسه فجأة بعد ليل طويل وقد أعطي أهمية فائقة .

وهناك أخيراً النقد الصحفي المحض الذي يهتم بالأخبار الأدبية كاهتمامه بالأخبار السياسية أو الاقتصادية .

لا يعني هذا أن نوعاً كهذا من النقد يبدو لنا عديم الجدوى . فهو ، وإن يلعب دوراً مهماً في الحياة الأدبية ، إلا أنه يأتي بقليل من العناصر في عملية البحث عن منهج . لذا فإننا مضطرون إلى دراسة المؤلفات النقدية التي تنشر كمجلدات أو مجموعة مقالات

عندما تكشف عن موقف وعن منهج لهما طابع خاص .

٤ – إننا لم نبدأ دراستنا النظامية إلا اعتباراً من القرن التاسع عشر . وبالفعل ، فإن النقد الأدبي لم ينشأ كنوع أدبي إلا قريب مطلع هذا القرن . كتب تيبوديه يقول : « قبل القرن التاسع عشر كان هناك نقاد ولكن لم يكن هناك نقد » .

ويبدو لنا أنه من الضروري أن نقدم لمحة تاريخية سريعة نتابع خلالها شيئاً فشيئاً ظهور أنواع النقد وعملية النقد في القرن التاسع عشر. إلا أننا سنفتتح هذه الدراسة ابتداء من القرن السادس عشر وسنقتصر كما في بقية الكتاب على المجال الفرنسي .

١ قبل أن يبدأ النقد

فنون شعرية أم مقالات ؟ إن ما نشره الفرنسيون ، إثر الإيطاليين في القرن السادس عشر من شروح عديدة لأرسطو لهي أقلّ تعلقاً بالنقد الأدبي منها بعلم الجمال . لكن يجب أن نخصص قسماً خاصاً لبعض الفنون الشعرية ذات موضوع أقل إبهاماً عما يبدو للوهلة الأولى ، وهي النماذج الأولى لنقد المنازعات، وأشهرها « دفاع عن اللغة الفرنسية وتمجيدها » الذي كتبه عام ١٩٤٩ جواشيم دو بيليه باسم رفاقه في « الفرقة » ليجيب على كتاب « الفن الشعري » لتوماس سيبيليه الذي ظهر في السنة السابقة :

إننا نجد فيه نقداً عنيفاً للشعراء الفرنسيين القدماء وكذلك لشعراء مدرسة مارو ، فهو كتاب نقدي هجائي بالإضافة إلى أشياء أخرى تضمنها، وهو أيضاً نقد يدعم المدرسة الناشئة. لكن الأحكام الواردة فيه مجملة ، وتكمن قيمة هذا الأثر خاصة في الحمية

والحماسة التي يبديها المؤلف فيه .

كما إن بعض صفحات من مقالات مونتاني التي نشرت في أواخر القرن تعطي مثالاً عن النقد الإنطباعي . ففي فصله «عن الكتب» يعترف مونتاني أنه لعاجز عن العلم الحقيقي وذلك بسبب الكسل وعدم التلاؤم الطبيعيين ولا يسعى أن يعطي إلا انطباعات ذاتية محضة تركتها له الكتب التي قرأها . فهو يظهر كقارىء هـاو للذات وإنساني معاً ، يبحث في القراءة عن المتعة وعن المعرفة العميقة لذاته وللإنسان ، يقول : « إنني لا أبحث في الكتب إلا عما يعطيني لذة من خلال تسلية شريفة ، أو إذا درست فإني لا أطلب إلا العلم الذي يبحث في معرفة النفس ، والذي يعلمني أن أحسن الموت وأحسن العيش ». وهو يشير في هاتين المقولتين إلى المؤلفات التي يفضلها مبيناً أسباب اختياره . إن هـذا النموذج من النقد ـ الذي يعدنا بالمعلومات عمن ينقد أكثر مما يعلمنـا عن الأثر الذي ينقد ـ قد وجد منذ القديم ، إنه يذكرنا بجول لومتر وبأناتول فرانس ، مع فارق مهم بالنسبة إلى مونتاني الذي لا يقوم هنا بأي عمل نقدي . أما أن يتخذ مونتاني من النقد أو من سواه مهنة ، فذاك أبعد ما يكون عن ذهنه .

نستطيع إذن أن نقول : إن القرن السادس عشر لم يأت بشيء مهم إيجابي في المجال الذي يهمنا ، لأن هذه الفترة قـد شغلت عن النقد بالخلق والعمل وارتياد أراض جديدة . فلدينا مع ماليرب «وتعليقه على ديسبورت» الفحص النقدي لأثر أدبي .

أما كتكاب نقد فهو هزيل جداً وركيك أيضاً . إنه يعلمنا عن نظريات ماليرب في مادة اللغة والعروض أكثر بكثير من مزايا ديسبورت والمآخذ عليه .

مقالات وخصومات . — أما في القرن السابع عشر فلقد انتظمت الحياة الأدبية وبدأ وضع الكاتب يتبلور ويصبح مهنة مستقلة أكثر مما كانت عليه فيما مضى . فلقد سيطرت مشكلة القواعد على النقد حتى عام ١٦٦٠ تقريباً . إن النقاد المحترفين والكتاب أنفسهم كانوا على اتفاق أن هناك جمالاً مثالياً ثابتاً توصّل إليه القدماء ، وإذا ما طبقت بعض القوانين التي نجدها لدى أرسطو أو لدى مفسريه الإيطاليين لا بد أن تنتج من ذلك آثار ممتازة . فشابلان والراهب دوبينياك وغيرهم يعبرون على هذا النحو في مقالاتهم العامية ، عن أفكار عقائدية ضيقة قاسية . وإن المقدمات والكتب النظرية لهؤلاء « النظاميين » ليست أصلاً آثاراً نقدية . ولكن يمكن باسم القواعد الحكم على قيمة الكتب أو المسرحيات التي تظهر . وبما أنهم لم يكونوا متفقين على تطبيق القواعد ، فلقد نتج عن ذلك مشاحنات عنيفة ، واتخذ النقد في أغلب الأحيان شكل الهجاء . وتعدّ الخصومة حول مسرحية السيد من أشهر هذه المعارك . إلا أن خصومات أخرى قد نشبت : خصومات مضحكة لمن يدعون المعرفة أتاحت المجال لظهور مجموعة من الأهاجي حيث اختلطت الإهانات الشخصية بالشواهد العامية . إلا أننا يجب أن نفرد مكاناً خاصاً لمقالات كورناي

ودراسته عام ١٦٦٠ حيث يفسح الدفاع الشخصي مكاناً لآراء هامة يمكن لناقد حديث أن يستفيد منها حتى الآن . إننا نجد فيها دراسة تقنية للمأساة كتبها رجـــل ضليع عرف المشاكل الواقعية التي يطرحها فنه .

النقد النزيه . — نستطيع أن نقول : لقد وجد نقاد، بالرغم من عيوبهم وتصلبهم وعدم خبرتهم . فبعد عام ١٦٦٠ وجـــد كثير منهم ولكن حدة «النظاميين» سيفتتها ذوق الكلاسيكيين الحقيقيين الأكثر رهافة . وهكذا سيتجهون نحو نقد لا ينحو بقسوة نحو « الإطلاق » حيث سيحتل « فن الإرضاء » والذوق الرفيع والذي « لا أعرف ما هو » المرتبة الأولى . وستفقد الخصومات الأدبية تحذلقها مروراً بحلقة الفقهاء الخـاصة حـتى معرض الساحة العامة والصالونات. وسيطلب الكتاب المشهورون حكم الجمهور الواعي .

إن راسين في مقدمة مسرحية (المرافعين) يسخـر من الذين « خافوا ألا يضحكوا وفق القوانين » ، وهكذا نشأ ونمـا في الصالونات « نقد شفهي » وأن نقد « مدرسة النساء » يعطينـا فكرة عنه .

يبقى النقد المكتوب أكثر منهجية حين لا يتحول إلى هجاء شخصي . وبوالو في الأقسام الأدبية لكتابه «الهجاء» يبدو هجّاء أكثر منه ناقداً . فهو نفسه يعترف أنه لم يقرأ بعض المؤلفات التي أدانها بقسوة شديدة . ويتغير اسم ضحاياه من طبعة إلى أخرى

حسب مزاجه ؛ وإذا كان قد اعتبر «فاريه» كدعامة حانة فذلك بسبب القافية . وغالباً ما تحتاج أحكامه إلى المبررات . وعلى العكس فإن دراسته لـ « حوار ابطال الروايات» ولا سيما (دراسته للجوكوندا) حيث يدافع بوالو عن لافونتين ضد الشاعر بويون يعتبران نقداً حقيقياً . يبني بوالو حكمه على نظرية يمليها عليه الذوق السليم . إن القبول الشامل لهو ضمان أكيد في النقد ، كما أن الموهبة ضرورية للكاتب كضرورة القواعد ؛ ويجب أن تراعى قوانين اللياقة والمحتمل وأن يبقى الأديب أميناً للعقل وللطبيعة على وجه العموم ، فعلى هذه المبادىء التي ليست بجديدة بالنسبة إلى هذه الفترة يستند كتاب « فن الشعر » وليس كتاب فن الشعر الذي هو حصيلة أفكار عامة بمؤلف نقدي: إن كل ما يمكن استخلاصه منه .لهو بعض المعارف المجملة جداً الملطخة بالأخطاء والممزوجة بتاريخ الأدب وبمديح لموليير باهت في أعيننا .

إن أهم حدث جديد في تلك الفترة هو اختراع الجرائد .بدأ قبل ذلك شابلان وغيه دو بلزاك الصحافة الأدبية برسائلهما . ونشأت الصحافة الأدبية المحض مع جريدة العلماء التي أسسها عام ١٦٦٥ دونيز دو سالو حيث نجد تقارير موضوعية إلى حد ما عن الكتب الحديثة . كما كتب لوريه في جريدته المقفاة التي اسمها (المُلهمة التاريخية) ، « أصداء » عن المؤلفات المأسوية الأولى . وأخيراً ظهرت عام ١٦٧٢ جريدة « المركور كالان

le mercure galant » لصاحبها دونو دو فيزه وقد اتخذت إلى جانب شعارات أُخر ، « بأن تحكم على كل ملهاة جديدة وعلى كل كتاب يصدر في الغزل » . وهكذا ظهر النقد الصحفي الذي يخلق حياة النقد .

الروح « الحديثة » . — إن الخصومة بين القدماء والمحدثين التي انفجرت عام ١٦٨٧ هي حدث مهم لا في التاريخ الأدبي فحسب بل في تاريخ النقد . وفعلاً فإننا نجد إلى جانب الأحكام المتناقضة التي أصدرها كل من الطرفين في حجج أنصار المحدثين، أفكاراً تحمل بذور تغير النقد [1] . إن النظرية الحديثة تستند إلى فكرة التقدم وعمومية العقل .

١ — إننا متفوقون على الأقدمين بمجرد أننا أتينا بعدهم وأن الفكر الإنساني في تقدم مستمر ؛ وكذلك فإن الطرق الفنية التي تستند عليها الفنون في تحسن مستمر .

٢ — إن الذوق متغير وتعسفي ؛ ويجب ألا نأخذ نزواته بعين الاعتبار ؛ بل على العكس يجب أن نصغي إلى صوت العقل الذى هو عام ومطلق ، فالعقل يدين إذن القدماء . وإن أولى هذه الأفكار تشكل منطلقاً سينتهي مع الزمن بأن يغير النقد : إن أشكال الفن تابعة للعصر الذي تتفتح فيه ، ولا يمكن الحكم

١ — انظر فونتنيل : «استطراد عن القدماء والمحدثين» ، وانظر بيرو « موازنة بين القدماء والمحدثين» .

بطريقة واحدة على مؤلفات من عصور مختلفة ، وإننا نجد عند فونتنيل فكرة تأثير المناخ على إنتاج الفكر الإنساني. وإنه لمن المؤسف أن الفكرة الأولى قد أدت إلى نتائج متعارضة : لقد اقتصرت على تبديل العقائدية القائمة على السلطة بعقائدية عقلانية يمكن الحكم من خلالها على الأعمال الأدبية وفق نظرية للجمال مجردة ومطلقة .

إن بوالو ، بطل القدماء ، عقلاني كفونتنيل ولكنه فنان فهو لذلك يدافع عن قيم للذوق لم يحسب لها فونتنيل حساباً . إلا أنه مع الأسف كي يدعم نظريته اضطر أن يلجأ إلى حجة السلطة القديمة قائلاً إنه : « ليس هناك إلا إعجاب الأجيال الآتية التي يمكن أن تفي المؤلفات حقها » . هناك إذن ذوق سليم صالح لكل الناس ولكل الأزمنة . ويكفي كي تعرف إن كنت تحكم وفق الذوق السليم أن ترى إن كان حكمك يتفق مع حكم الأجيال السابقة بالإجماع. وهكذا فإن القدماء والمحدثين قد اتفقوا ليصلوا إلى مقياس موضوعي للحكم . يجد فونتنيل هذا المقياس في العقل وينحّي كل ما له علاقة بالخيال ولا سيما الشعر ، — ويجده بوالو في التقبل العام — وتقتصر مشكلة هذا المقياس على معرفة المدة اللازمة ليثبت صحته .

ومع ذلك ، فقد ابتدأت العقائدية تنهزم أمام غزارة الأفكار التي طبعت نهاية حكم لويس الرابع عشر . ولقد أظهر لابروير ، وهو من أنصار القدماء ، في مقاله عن تيوفراست

وفي الفصل الأول من كتابه (الطبائع) كلاسيكية أكثر مرونة وأكثر تفهماً من بوالو ، كما أن الفكر التاريخي قد توفر لديه بخاصة ،فنحن نجد عنده معنى تطور اللغة والذوق والمشاعر. وبالرغم من اعتقاده بوجود ذوق شامل ومطلق فلديه حس بالنسبية يسمح له أن يقدر مؤلفي القرون الوسطى والقرن السادس عشر بإنصاف أكثر من سابقيه . وليست أحكامه نظرية محضاً ، بل إنها تقوم على انطباعات شخصية عفوية ،ولا بد من أن نشير أخيراً إلى أنه يحرص على أن يشرح أكثر من أن يحكم .

إن رسالة فينيلون للأكاديمية (التي طبعت عام ١٧١٦) تعطينا مثالاً آخر على كلاسيكية أرحب . فمخطط المؤلف عقائدي بلا شك : إذ كان يسعى بين أشياء أخرى ، أن يضع الخطوط العريضة للبلاغة وللشعر . وهناك مقالات عن المأساة والملهاة والتاريخ . وهكذا فإن الأحكام عن مؤلفات ديموستين وشيشرون وفرجيل وهوميروس إلخ .. قد أعطيت على سبيل المثال لتشرح نظرية عامة عن مختلف الأنواع الأدبية . ولا يحتوي الفصل عن التاريخ إلا تعداداً للأخطاء التي وقع فيها مؤرخو الماضي ، والتي يجب على مؤرخي المستقبل أن يتجنبوها ؛ فالموضوع يدور إذن حول « نقد الأخطاء » وهو نقد عقيم ركد به عدد كبير من النقاد الفرنسيين أمداً طويلاً . ولكن هذه العقائدية الظاهرية لا يمكن إرجاعها إلا إلى عادات العصر والظروف نفسها التي رافقت هذه الرسالة . وفي الواقع فإن

نظرية فينيلون (التي يمكن تلخيصها بكلمتي « البساطة » و « الطبيعة ») ليست إلا تعبيراً عما يؤثر فينيلون شخصياً ، إنها لا تستند على السلطة ولا على أي مذهب عام . فالأحكام التي أصدرها ، وهي أحكام تدل على ذوق مشوب بشيء من الحياء ، وعلى إحساس قوي بالشعر ، قد عرضت كسلسلة انطباعات ذاتية . إن فينيلون قد مثّل إذن على غرار لابروبير إلى حد ما نقد المستقبل .

كانت الحركة الحديثة تسمى بعقلانيتها وبتفضيلها الفكر على الفن أن تنفي الشعر وتجعل من العقل الحاكم الوحيد في موضوع النقد الأدبي . وكتاب الخواطر النقدية لدوبوس ١٧١٩ يحوي ردة فعل ناجحة لخلق النقد الذي يعتمد على الشعور . إن العمل الفني بالنسبة للمؤلف لا يمكن الحكم عليه بالعقل وإنما « بالقلب » .

وهكذا عادت المكانة الأولى في الشعر إلى الشكل : ذلك لأن الصور والألحان والتناغم هي التي تؤثر أولاً على الحواس. هكذا يلتقي دوبوس مع بوالو والكلاسيكيين الذين قد تحدثوا قبله عن « هذا الذي لا يمكن أن يسمى » وأفردوا في النقد مكانة ممتازة لمفهوم الذوق . فهو مثلهم يعطي للعقل وللتقليد الحق بتبرير الأحكام العفوية التي أطلقها الشعور . لكنه يأبى أن يموّه نقد الذوق هذا بمظاهر عقائدية متلاحمة إلى حد ما. وهكذا يجعل الانطباعية تنتصر .

عقلانية أم نسبية ؟ نستطيع أن نستخلص من الحدثين ومن

دوبوس عنصرين يلائمان تطور النقد : مفهوم « الشعور » ومفهوم « النسبية » ومع ذلك فإن عادات العقائدية كانت قوية جداً في القرن الثامن عشر . إنهم يحرصون عامة على إنشاء منهج عن الجمال من أن يعبّروا « بسذاجة » عما يعتقدون في مؤلف أو كتاب . وهكذا فإن الراهب باتو أصدق مثال على ذلك في كتابه : (إعادة الفنون إلى مبدأ واحد). والموضوع الرئيسي الذي طرح في هذا الأبحاث والمقالات هو معرفة الموضوع التالي : هل ينبغي أن تعطى المكانة الأولى للموهبة أو للفن ، للإلهام أم للخبرة . فديدرو في كتابه «خواطر عن تيرانس» وفي «مديحه لريشاردسون» يدافع على التوالي عن الحل الأول والثاني. إلا أن ديدرو متحمس فهو يحكم بحمية ، والنظريات العامة التي يحكم من خلالها ليست في الحقيقة إلا تعبيراً عن طبعه وذوقه الشخصي .

إن الأهواء التي أثارتها المشاحنات الفكرية بالإضافة إلى الروح المنهجية قد أضرت بالنقد المجرد ، فقد كان النقاد ينزعون غالباً إلى أن يحكموا لأسباب ليس لها علاقة بالأدب . وهذا واضح بالنسبة للصحافة الدورية : إن كتابي ملاحظات للراهب ديفونتين عام ١٧٢٥ والسنة الأدبية لفريرون ١٧٥٤ تسيطر عليها الأهواء الشخصية أو الأهواء الطائفية . يقول لانسون : إن الراهب بريفو في كتابه (مع وضد) (١٧٣٣) « لهو واحد من أندر الصحفيين الذين يعطون مثالاً عن الفضول غير المتحيز » . ولقد أسهمت الصحيفة الأجنبية (١٧٥٤)

إسهاماً كبيراً في التعريف بالآداب الأجنبية .

يستطيع فولتير [1] أن يمثل النقد الحقيقي وحتى النقد كمهنة . كان كل شيء يعده لهذا العمل وخاصة طبيعته الأصلية كأديب . وفعلاً فإن فولتير واع تمام الوعي للدور الذي على الناقد أن يلعبه في جمهورية الأدب ، ونستطيع أن نعرف مؤلفاته في النقد الأدبي من الدور الذي حدده لنقده الخاص ، أكثر من المناهج التي اتبعها . وهذا الدور ذو أبعاد ثلاثة :

١ - نستطيع أن نعتبره إلى حد ما دور اكتشاف ونشر . ومجال حب الاستطلاع لدى فولتير واسع ومتنوع جداً . وإن صفحات الرسائل الفلسفية حيث يتكلم عن الأدب الإنكليزي ليست بمبتكرة أو عميقة جداً وليست خالية من الأخطاء أو الملابسات في كل حين ولكنها أسهمت كثيراً ، وذلك بفضل أسلوب فولتير الرشيق ، بنشر الرغبة في معرفة الشعراء الإنكليز العظام في فرنسا .

٢ - إنه قبل كل شيء دور صيانة . وهذا ما يقودنا إلى التفكير مسبقاً بنيزار وبرونتيير . لقد انتج عصر لويس الرابع عشر في نظره كما في نظر كثير من معاصريه أدباً كلاسيكياً ثالثاً بعد

---

[1] - اننا نجد نقداً أدبياً منثوراً في مؤلفات فولتير : ففي مقدمات مختلفة ، وفي مقالات كثيرة في المعجم الفلسفي ، وفي كتابه عصر لويس الرابع عشر ، وجدوله وفي الرسائل الفلسفية وفي رسائله الخ ... مقال عن الشعر الملحمي ، معبد الذوق ، تعليقه على كورني ، كل هذه المؤلفات قد خصصت للنقد .

الأدبين اليوناني والروماني . وإن بعض كتاب هـــذا العصر قد توصّلوا إلى ذروة الكمال في الذوق . فيجب إذن أن ننتقي من نتاج القرن السابع عشر الأدبي ما هو جدير حقاً بالخلود . يجب بعد ذلك أن نناضل في الإنتاج الأدبي ضد كل ما يمكن أن يزحزح الانتصارات الجيدة للمذهب الكلاسيكي ومبادئه العظيمة التي هي الصفاء والطبيعة ؛ ومن هنا تأتي إدانته لماريفو الذي يمثل ضرباً من التصنع الجديد .

٣ – وأخيراً فهو دور دعم وهنا يتخذ نقد فولتير هدفاً هو أن يواصل التقليد بإغنائه وبمحاولة تجديده وهي محاولة خجولة جداً . وهكذا ففي مجال المأساة يرقى راسين إلى الكمال بإضافة جرعة خفيفة من شكسبير .

أمّا ما يؤخذ على هذا النقد فهو أنه في معظم الأحيان «نقد عيوب » . وينتج هذا عن وجهة النظر العقائدية . وفي كتابــه : (معبد الذوق) يتفضل فولتير – بطريقة مزعجة قليلاً – بإسداء النصائح ، ناظراً إلى الماضي ، لموليير وبوسويه : وتعليقـــه على كورناي لهزيل جداً في أغلب الأحيان . إنه نقد معلم يشير إلى الأخطاء على الهامش بالقلم الإحمر .

ظهور النقد . – أحرز الفكر التاريخي رغم كل شيء تقدماً وهذا التقدم سيحوّل العقائدية نفسها . فلاهارب العقائدي بعد أن أكد في مقاله [1] أن « الجمال هو نفسه في كل الأزمنة لأن

---

١ – لاهارب (١٧٣٩ – ١٨٥٣) المعهد أو دروس في الأدب القديم والحديث (١٧٩٩ – ١٨٠٥) ،

الطبيعة والعقل لا يمكن أن يتغيّرا ، يستخلص من هذا أنه يمكن تحويل الإحساس بالجمال إلى منهج وأن يخضع له الفن مع « تفهيم القراء » فهو بذلك يتبع تعميماً تاريخياً .

إلا أن فكرة نموذج الجمال ليست فريدة . ذلك أن هناك علاقات بين المؤلفات الأدبية والعادات والنظم وعبقرية الشعوب ، وهذا ما يجب أن نجده حقاً عند مدام دوستال وشاتوبريان ؛ لا شيء من حصيلة الفكر في القرن الثامن عشر وستسمح هذه الفكرة للنقد أن يجد في القرن الثامن عشر طرقاً أكثر ثباتاً ومناهج أكثر إنتاجاً .

إن كتاب مدام دوستال الذي ظهر عام ١٨٠٠ تحت عنوان : عن الأدب في علاقاته مع النظم الاجتماعية ، لهو بليغ جداً بحد ذاته .

تقول الكاتبة : « لقد قصدت أن أختبر مدى تأثير الدين والعادات والقوانين على الأدب ؛ ومدى تأثير الأدب على الدين والعادات والقوانين » وإن فكرة العلاقات هذه القائمة بين مختلف فروع النشاط الاجتماعي لشعب ، ليست بجديدة ؛ فمنذ المحدثين ومنذ دوبوس ، طبقت هذه النظرية في الأدب . وكذلك تعيد مدام دوستال فكرة التقدم غير المحدود للفكر الإنساني ومنتجاته ولكن لم يدفع أحد قط نتائج هذه المبادىء إلى أبعد من هذا المدى . إنها أفكار تعسفية تدفع الكاتب إلى أن يختلق الحوادث أو أن يزوّرها ليثنيها فوق نظريته ، ومع ذلك فإن أهميتها

كبيرة في التاريخ الأدبي ، وكذلك في النقد : فهي تؤدي إلى اعتبار المؤلفات الأدبية ليست انبثاقات لماهيات أزلية نسميها الملحمة أو المأساة الخ ... بل كظواهر يمكن دراسة أسبابها ونتائجها . إنها تقود إلى الحكم على الكتب وذلك باعتبار الظروف التي ظهرت فيها لا وفق مقاييس ثابتة وعامة .

كذلك فإن ظهور كتاب عبقرية المسيحية عام ١٨٠٢ ليس حدثاً أقل أهمية . فشاتوبريان وقد أراد أن يظهر أن الديانة المسيحية – وهي أبعد ما تكون عن أن تسيء إلى تقدم الفنون والآداب – قد ساعدت على ازدهارها . ولقد انتهى به الأمر هو أيضاً إلى أن ينشيء علاقات بين الأدب والدين . وليست هذه الفكرة بجديدة : فلقد استعملت هذه الحجة خلال الخصام بين القدماء والمحدثين وهي أن تفوّق المحدثين مردّه إلى تفوق ديانتهم على القدماء الوثنيين . ولكن شاتوبريان يستثمر بعمق ومنهجية هذه الفكرة ويغنيها بعبقريته الخاصة ومن هنا تأتي مكانتها الهامة في تاريخ النقد : لم يعد النقد نقد الأديب الذي يحكم مع أنداده وأسلافه ، أو البستاني الذي ، على غرار فولتير ، يتعهد حديقة الآداب الجميلة ، ينقّيها من الحشائش الرديئة ، ويحميها من الغزوات الأجنبية – إنه العبقري الذي يشعر بالعبقرية لأنه مساو لها . لم يعد يسعى النقد إلى البحث عن العيوب ولم يعد عمله أن يفحص المؤلفات الفكرية فحصاً تافهاً وهزيلاً في بعض الأحيان . إنه حسب تعبير شاتوبريان نفسه «نقد مواطن الجمال »

لقد أُنشئت اعتباراً من ذلك الحين الأسس العقائدية للنقد الأدبي في الوقت نفسه حيث سيخلق التطور السياسي والاجتماعي أوضاعاً ملائمة لنشأة النقد الحقيقي على أنه فن خاص بل وأبعد من ذلك باعتباره مهنة. إن ما كان ينقصه حسب رأي تيبوديه في الحياة العامة وخاصة في الحياة الأدبية وجود جهازين كبيرين تزداد أهميتها في القرن التاسع عشر: جهاز الصحفيين وجهاز الأساتذة. ولقد أخذت الصحافة إبان الثورة مظهراً يماثل ما نعرفه الآن، كما أنشأ نابوليون الجامعة. ولقد ابتدأ فعلاً عصر النقد حيث شرع الصحفيون والأساتذة بعد الاستبدادية الإمبراطورية بالتفكير والتكلم والكتابة في شيء من الحرية.

●

٢

محاولة إيجاد نقد مطلق

يهدف النقد إلى أن يبدي رأيه في قيمة المؤلفات ، لأن ميزته هي اعتبار الأدب كمجال قيم . ولكن هل ينتج عن ذلك أن النقد يعني الحكم ؟ وأن يكون مجرد الحكم هو الهدف الأساسي للنقد لا مجرد شيء لا يمكن تجنبه ؟ وهل يقضي هذا أن يكون الحكم مباشراً دون أي تمهيد مسبق للشرح والفهم ولو مجرد تعليق؟ على كل حال هناك محاولة قوية لجعل الحكم مرسوماً مطلقاً ، بدلاً من أن يكون تعرّفاً ، والحكم على النتاج الأدبي على ضوء القواعد العقائدية عوضاً عن شكله الحقيقي : وهكذا يمكن تعريف هذا النوع من النقد بأنه يحكم مسبقاً أكثر مما يطلق أحكاماً ، ويطرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة وهي بذلك تسهل التقدير الأدبي . وهي ليست عقائدية من هذه الناحية وحسب – لأن هناك أنواعاً أخرى للعقائدية كما سنرى ،

واحد منها نسبي ولكنه ذو فلسفة مطلقة ، ذلك أن الناقد يحكم من علٍ ، وفق معايير مطلقة بالغة القسوة .

يمكننا بمعنى ما أن نعتبر أن « المذهب » الكلاسيكي قد قدّم مادة لفلسفة مطلقة في النقد ، ولكن عدا أنه من الصعب التكلم حينئذ عن النقد لأنه كفنّ لم يكن له وجود ، فإن الفلسفة المطلقة ليست الهدف الوحيد . ذلك أن النقد كما نعلم كان يقيم توازناً بين الانطباعية والذاتية المتخفيتين ، خاصة أنه لم يبلغ مرحلة من القوة تتيح له أن يأخذ فيها هيئة خاصة . وهكذا ، فإن هذه القسوة قد عملت ، بالرغم من التطور الذي ذكرناه قبل الآن ، في اتجاه وجهة نظر تاريخية ، وموضوعية نسبية في فترة الإصلاح والحكم المطلق لعهد تموز . يمكننا أن نجد فيها أسباباً أدبية بحتة : إن النظرية الرسمية هي ضد الرومانسية ، وهي ذات طابع كلاسيكي متأثر بفولتير ؛ ولكنها سياسية أيضاً : فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم في الأدب كما في الأمة ، وتربوية : فإن دراسة الأدب يجب أن تعطي للشباب عادات في النظام والوضوح . وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة .

إن النقد المطلق ، من ناحية نظرية لا يمكن فصله عن النظرية والذي يظهر كنتيجة لها . وهذه النظرية يمكن تسميتها بفلسفة جمالية إذا اتفقنا من جهة على أنها فلسفة جمالية قبلية وأنها من جهة أخرى يمكن أن تتميز بالحق ، والخير ، والجمال كقيم مطلقة

ومضمون كلي . ذلك أن كل فلسفة مطلقة تنشىء علاقات ضرورية بين القيم ، فتارة تعتبر الأخلاق ، وطوراً الحقيقة كشرط للجمال وعلامة له . وفعلاً فإن النقد وعلم الجمال مرتبطان جداً عند معظم نقاد المدرسة المطلقة حتى أنهما يختلطان أحياناً كما لو كان الحكم النقدي بالضرورة وفي الوقت نفسه ، نظرية بمنتهى التأكيد بالنسبة إلى الأدب .

إن نظرة إلى الماضي نلقيها على ممثلين نموذجيين لهذه النزعة المنهجية الخاصة التي لم يؤدّ بها طموحها على كل حال الى شيء ، تقودنا إلى لاهارب ، ولكن تقودنا خاصة إلى نيزار وسان مارك جيراردان إلى جانب نيبوموسين لومرسيه .

ونحن إذا أوجزنا الكلام عن هؤلاء الآخرين نجانب الإنصاف بالنسبة إلى النقد المطلق الذي سيعود فيما بعد نموهاً وراء النقاد « التقليديين » اعتباراً من أتباع برونتير حتى دوميك وحتى لدى أتباع مورا أيضاً .

نيزار Nisard **مبشر بالحقيقة** . — كتب الأستاذ نيزار[1] في كتابه « شعراء لاتينيون » : « إن ما نطلبه من كتّاب النقد هو أحكام جيدة ونظريات صحيحة ... وإن مبادئي لهي مانعة أكثر منها انتقائية » فما هي مبادئي ؟ أولاً : إن « الفكر

---

١ — نيزار (١٨٠٦—١٨٨٨) منشور ضد الأدب السهل ، ١٨٣٣ ، الشعراء اللاتين في فترة الانحطاط ١٨٣٤ ، تاريخ الأدب ١٨٤٤ - ١٨٤٩ .

الإنساني » بما يتعلق بالقومية ، يشكل وحـــدة مع « الفكــر الفرنسي » يليــه الجمــال الخالد وهو حقيقة كله .

« لقد تعلمت أن أتعرّف على الصورة الأكثر كمالاً والأكثر نقاء للفكر الإنساني في المجموعة الرائعة لتحف الفكر الفرنسي » . وهكذا فإن كل كتب نيزار هي من جهة « دفاع » عن ذوقـــه « ضد أوهام العصر وخدعاته » ؛ وفعلاً فإن نقـده لا يهـتم إلا بالآثار المخصصة لإثارة الإعجاب ، نقد مقاومة وإكراه ، محافظ وآمر معاً : « إن الحرية ملأى بالمخاطــر والضلال ، ويضيف النظام للقوة الحقيقة ما نزعه من قوى طائشة ومفتعلة». ومن جهة أخرى لا يريد أن يعرف إلا « الجمالات الخالدة » : وإن أثراً لا يبدو له جميلاً إلا إذا عرض بلغة كاملة ، حقائق لا تحدهـــا أية حدود من حدود المكان أو الزمان والــتي هي كجوهر العقــل الإنساني .

نتج عن ذلك عقلانية ضيقة وعدائية . لقد قالوا غالباً : إن النصب الذي أقامه نيزار لمجد الفكر القومي ، أي لمجد القرن السابــع عشر في الحقيقة ، والذي اخترعــه من كل مسرحيــة ، يكمن هذا النصب في تجميد هذا الفكر الكلاسيكي الغزير في وحدة ضيقة ، إلا أنه لم يحقق ما يصبو إليه إلا خــلال فـترة قصيرة لتوازن سريــع الاختلال .

أضف إلى ذلك أن منهج نيزار الذي يدعى أنه « علم دقيق » يمتاز بصلابة مطلقة . إنه يأخذ الفن الواحد تــلو الآخــر ويرى

بمقارنته مع ذوقه المثالي ، الخسائر من قرن إلى آخر. ولا يكتفي (تاريخ الادب) الذي ألـّفه بأنه لا يحسب أي حساب لفكرة التطور الممكنة في الأدب ، ولكنه يعتـــبر كل بادرة من بوادر الحركة هي أيضاً إشارة انحطاط بما أن « الحق » (؟) مطلق .
ولقد وضع بعد أن أقام لنفسه مثالاً للفكر الإنساني ، وللعبقرية الفرنسية ، وللغة الفرنسية « كل مؤلف وكل كتاب تجاه هـــذا المثال المثلث ، وسجل « ما يشابهه » فاعتبره جيداً — وما يبتعد عنه : فذاك هو الرديء » .

يا لها من سذاجة ! وكم ساعد الحظ نيزار أن الحق والجمال كانا هكذا مرتبطين أزلياً وقد أعطي له أن يكون الحاكم المطلق ، يتشدق بأحكام بلا استئناف (لأن أسلوب هذا الرجـــل ليس بالأسلوب البسيط) .

سان مارك جيراردان منشد الفضيلة . — ولكن علينا ألا ننسى أن الحق والجمال ، في كل فلسفة مطلقة هما نفسهما مرتبطان بالخير ، وأن النقد ، وهو أبعد ما يكون عن بحث نظري عديم الفائدة ، لهو واجب أخلاقي ، بقدر ما هو واجب أدبي. إن نيزار وقد أعاد نيبوميسين لومرسيه[1] الذي كان قد كتب أن «واجب الكتاب هو نقل فلسفة صحيحة ، والدفاع في محكمة الشعور عن

---

١ ـ نيبوميسين لومرسيه (١٧٧١ ـ ١٨٤٠) : دروس في الادب ، (١٨١١ ـ ١٨١٤) .

حقوق الآخلاق العامة والخاصة ، وقضية الفضائل المطعونـة » يريد أن يحوي الأدب « على كثير من التعليم للسلوك في الحياة » لأن « هذا العصر سيء ويفقد الكثيرون المعنى الأخلاقي بقراءة كتابنا ».وعلى ذلك فإننا نجد خاصة لدى سان مارك جيراردان[1] أن النقد المطلق يجعل نفسه بتبصر مهذب الأخـلاق ويطالب الكتاب « بتهذيب أنفسنا » جاعلاً من الأخلاق المحددة بقسوة ، الشعار والمقياس للجمال نفسه .

إن سان مارك جيراردان يشرح في مقالاته أن الناقد يجب أن يهدف إلى أن يستخلص من الآداب تعليماً أخلاقياً ؛ ولهـذا فإنه يدرس في مختلف الفنون والآداب المختلفة المعاصرة والقديمة والأجنبية، الطريقة التي تمجد فيها الفضائل الرئيسية. إنه يحاول، وقد أخذ على التتابـع مواضيـع كالمحبة الأبويـة ، والوطنية والشعور الديني إلخ .. وهي مواضيـع كانت الدوافع للمآسي ، والملاهي ، والدراما ، وحاول أن يستخلص منها تعليماً مدرسياً وأخلاقياً . وهكذا فإن الأدب الرومانسي هو تعبير عن مادية تبدل رسم المشاعر برسم الغرائز، وإن المأساة المعاصرة «تفسد العقل بالسفسطة والقلب بالإنفعال » . أضف إلى ذلك أن سان مارك جيراردان في دروسه يحذر الشبيبة من أوهام الأخلاق والتباسها التي كانت تنشرها « كتب العصر » .

---

١ ـ سان مارك جيراردان (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) ، دروس في الادب الدرامي ١٨٤٣ ، مقالات في الادب والاخلاق ١٨٤٤ .

احكام وأحكام مسبقة . – ماذا تجدي المتابعة ؟ حين نريد أن نحكم نكتفي بأن نطلق حكماً مسبقاً، ونعلق على مبادىء يجب أن يخضع لها كل نتاج أدبي ، إن المهمة في منتهى السهولة ، يكفي أن نقارن الأثر بالمبادىء ، فإن كان أميناً لها ، اعتبرناه جيداً ، وإلا قضينا عليه . ولكن هـــذه المهمة لشرطي الأدب ليست العمل الحقيقي للناقد . فالإخضاع للقوانين ليس معناه الحكم وتحرير الحاضر لم يكن قط مرادفاً للفهم .

وبالفعل فإن الموقف المطلق يستند على عدد من الملمسات لم يبرهن عليها : أن يكون هناك حقائق أزلية ، وأن كل حقيقة تنبثق عن العقل ، وأن يكون هناك جمال بحد ذاته و « طبيعة إنسانية » وأن يكون الخير واحداً في كل الأمكنة وكل الأزمنة كل هذا لا يثبت أمام دراسة جدية . ثم أن هذا النقد لا يحاول في أي مكان أن يدرس الأثر الأدبي بحد ذاتـــه كإبداع وأثر إنساني : إنه يحلل الآثار ، لأنه لا يحاول أبداً معرفة النيات . وهكذا فإن أصحاب مدرسة نيزار يتكلمون بطريقة متناقضة عن الآثار كما لو كانوا يجهلونها .

لهذا السبب فإن النقد المطلق لم يكن نقداً البتة ، بمقدار ما كان سعياً لاقتراح مستمر مع فلسفة جمالية قبلية لا يستطيع على كل حال أن يكون نقداً مجدياً . ولكي يكون هكذا عليه على الأقل أن يأتينا بمعارف لم تكن لدينا وأن يعرض علينا رؤية . وإنـه

لمن المؤلم أن نفكر أنه قلما كان النقاد مدّعين كما كانوا عليه آنذاك ، واثقين من أنهم بمنحى عن كل احتمال للخطأ . إننا سنرى أن فضل سانت بوف قد قام باستخلاص النقد من الحفرة وذلك بأنه فتح له طريقاً صعباً لكنه دافع إلى الاقتراب من السر الأدبي — وهذا ما لم يهتموا به كثيراً حتى ذلك الحين .

٣ سانت بوف

يمثل سانت بوف[1]، المعاصر لنيزار، وسان مارك جيراردان أول جهـــد جدي للتخلص بشجاعة من النقد المطلق ومن جمل البلاغة الفصيحة والجوفاء معاً . كان يحرص أن يصف أكثر من أن يطلق أحكاماً ، أن يتقرب بودٍ من شخصية أكثر من أن يرجع إلى عقيدة ـ لقد عارض بعنف المشرعين صانعي الأنظمة ، وفضل عليهم الصحفي الذى كان رسول يكرس نفسه للجميـع، مفتشاً في كل مكان دون أن يتوقف في أي مكان ، والذي

---

١ ـ سانت بوف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٨) لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي والمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر ، ١٨٢٨ صور أدبية ١٨٣٦ ـ ١٨٣٩ ، صور النساء ١٨٤٤ ، صور معاصرة ١٨٤٦ ، بور رويال ١٨٤٠ ـ ١٨٠٩ أحاديث الإثنين ، ١٨٥١ ـ ١٨٥٧ ، أحاديث الاثنين الجديدة ١٨٦٣ ـ ١٨٧٠ ، شاتوبريان وجماعته الادبية ١٨٦١ ، ودراسة عن فرجيل ١٨٥٧ .

ليس له أسلوب خاص به ، بل يفكر على العكس « أنه يجب أن يأخذ من محبرة كل كاتب الحبر الذي يريد أن يرسمه به » . إن سانت بوف هو في الحقيقة أول ممهد لنقد توافق مهمته أن يجد نفساً ويرسمها ، وإن كان قد امتاز في مظاهر مختلفة ، بأن يملن ويجمع في نفسه كل أشكال النقد تقريباً التي ستزدهر بعده- وهو امتياز وخطر في آن واحد طبعاً ، لأن سانت بوف غالباً ما كان يجزيء كثيراً - إلا أن عبقريته الخاصة تكمن في أنه قد أراد أن يعطي للنقد بعداً إبداعياً .

شاعر أم ناقد ؟ ذلك أنه قد حلم طويلاً أن يصبح شاعراً وروائياً : ولقد اضطره فشل مؤلفاته أن يلجأ إلى النقد وهو فن اعتبره دائماً بشيء من الضغينة ، « كأردأ ما يكون » ، ولكنه عبّر بواسطته عن الشاعر الذي كان كامناً فيه حقاً ، وعن عالم الأخلاق وعن المؤرخ .

كان الصحفي الشاب الذي يعمل بجريدة كلوب ، ثم صديق فيكتور هيجو وناقد مجلة باريس يود أن يحصل على المجد عن طريق الشعر ، وأن يكون منافس الشبان الموهوبين الرومنطيقيين الذين كان يعجب بهم . إن هذا الميل لأدب الإبداع لم يؤد إلا إلى بعض كتب رديئة : حياة وشعر وأفكار جوزيف دولورم ، التمازي ، اللذة ... كان عليه أن ينحني أمام هذا الإخفاق : لم يعد سانت بوف بعد ذلك إلا ناقداً واكتفى بأن يعبر عن ذاته من خلال فكر الآخرين ومواهبهم .

ألم تكن العبقرية النقدية والعبقرية الإبداعية متميزتين عنده تماماً ؟. وبالفعل فإن ما يجعل شعره وزوايته رديئتين من جهة هو الصفات النقدية التي يظهرها فيهما . إن سانت بوف بدلاً من أن يعبر مباشرة عن نفسه فإنه يحلل نفسه . وبدلاً من أن يفصح بالشعر أو النثر عن مشاعره وانفعالاته وقلقه ، فإنه يعطيهـا تفسيراً مجرداً ؛ وإن دواوينه الشعرية هـي في الواقع مختلطة بأفكار عن مهمته كناقد حتى أننا نجد فيهـا نقداً منظوماً ! وبالعكس فإن ما أعطى بريقاً لا شك فيه للنقد لم يكن يتمتع به من قبل هو طموحه الدائم كشاعـ ومبـدع الذي يبلوره في النقد : ولا سيما عندما يجد الشاعر نفسه في العمل النقدي فإن سانت بوف يعطينا ، في أفضل الحالات ، نقداً حياً لطيفاً تشعر فيه « نفوساً أدبية » « بنفس أدبية » أخرى في أعماقها وتفسرها. وتعطينا آثار سانت بوف من هذه الناحية مثالاً فريـداً لشعر نقدي أو لنقد شعري .

ومجمل القول إن سانت بوف قد وضع مجموعة مواهبه الخلاقة في خدمة النقد الذي أصبح منذ ذاك الوقت لا مهنة وحسب بل اختصاص من الدرجة الثانية ، ولكنه يلتقي بالمجالات الأخرى للأدب : إنه يسمح للإنسان الذي يمارسه أن يعبر عن نفسه كلياً، فلقد أصبح النقد بفضله فناً أدبياً كغيره من الفنون .

المبشر بالرومنطيقية . ـ لقد مارس سانت بوف في البدء بشكل خاص نقداً « مبشراً » جاعلاً من نفسه الداعية للمدرسة

الرومنطيقية .

يبدي سانت بوف في المقالين اللذين ظهرا في جريدة الكلوب (١٨٢٧) عن « الأناشيد والقصائد » ؛ بالرغم من إعجابه ، كثيراً من التحفظ عن أخطاء المؤلف من حيث الذوق . وعلى نقيض ذلك فقد جعل من نفسه دعامة المدرسة الجديدة وذلك بين عامي (١٨٢٧ – ١٨٣٠) بعد أن هداه هيجو إلى الرومنطيقية ، وراح يسعى لإيجاد أسلاف له في الماضي ، وهذا ما يتجلى في كتابه (الجدول) ، وكذلك في مقالاته لمجلة باريس باحثاً لدى الكلاسيكيين أيضاً عن أسلاف أو عن خصوم للرومنطيقية ، أو بترويج مؤلفات أصدقائه .

إن الأحكام التي أصدرها لم تكن طبعاً خالية من التحيز ، ولكنه سرعان ما قوّمها . أما إذا كان قد قبل بضرورة إعادة النظر في بعض قيمنا الأدبية التقليدية ، إلا أنه يؤكد أنه يجب القيام بذلك في حذر . وهكذا فإنه احتفظ ببعض الموضوعية في أحكامه عن الحدث إن لم يكن في أحكامه عن القيمة . إن هذه الطريقة الجديدة التي درس بها مدام دو سيفينيه وموليير ولافونتين وراسين قد أفادت كثيراً بأن نفضت عن هؤلاء الكلاسيكيين القدماء غبار الزمن ، وجددت لهم شبابهم . أضف إلى ذلك أن سانت بوف – وهذا ما يهمنا – قد وجد طريقته ، طريقة « الصورة الأدبية » : وهو اسم أطلقه على الفن الذي سيهتم به الآن .

المؤرخ وصانع الصور . – ظهرت مقالات سانت بوف النقدية فعلاً تحت عنوان « الصور قبل أحاديث الاثنين » ويجب أن نضيف إليها المحاضرات التي ألقاها في لوزان عن«بور رويال» حيث اعتمد على المنهج نفسه .

ترك سانت بوف منذ عام ١٨٣٠ شيئاً فشيئاً النقد « المبشر » وراح يتخلص من حدود المدرسة القاسية جداً عليه . لم يعد هدف النقد الحكم إذن ، وإنما تعريف الكتّاب ورسم صور نفسية وأخلاقية وأدبية .

إن تأليف هذه الصور يختلف حسب الأحوال . فسانت بوف يبدأ بصورة عامة بجمع عدد كبير من الحكايات عن الكاتب موضوع البحث . فتارة يبحث عن أصل البطل وفي أية ظروف نما حتى يجد « عقدة » شخصيته ، وأن يمسك المؤلف في اللحظة التي خلق فيها أول أثر ممتاز له، وطوراً يبعثه مرة أخرى أمام أعيننا في فترة نضجه ، وذلك بعدة تفاصيل حياتية معبّرة . وهكذا تنتظم الصورة شيئاً فشيئاً : لأن سانت بوف لا يريد أن يكون مؤرخاً بل « نحاتا »، إنه لا يريد أن يعمل « ترجمة حياة نفسية » وإنما يطمح إلى أن يؤلف صورة الأديب موضوع البحث . وهكذا فإن الأبحاث الوثائقية ، والثورة على التحليل لا تكفي للناقد ، بل يلزمه أيضاً ، لكي يجد الوحدة الاجمالية للوصف ، أن يستعمل حدسه كشاعر ، وموهبته على التجاوب . ويصبح النقد بمفهومه هذا « خلقاً وابتكاراً مستمرين » .

« نجات العظماء » . ـ لقد اضطر سانت بوف في كثير من الأحيان إلى أن يخرج من أطر النقد الأدبي بمعناهـا الحقيقي ، وذلك بعمل وصف لرجال ونساء كانت تهمه نفسيتهم ، ولكنهم لم يكونوا كتّاباً إلا في المناسبات . مع ذلك ، فإن هدفـه كان أدبياً محضاً من الوجهة النظرية : أن يهيىء الجمهور لقراءة المؤلفين، وذلك بربط المظاهر المختلفة والمتتابعة لنتاج أدبي ـ وبكلمـة موجزة « أن يعلم الآخرون كيف يقرأون » . فرجل الذوق الرفيع ومحب الآداب ظهر دائماً ، لكنـه كان يبحث في الكتب عن شيء آخر غير مجرد الانفعالات الجمالية ألا وهو المدلول الأخلاقي لمؤلف أو لعصر . فبور رويال مثلاً ليست مجرد تاريخ ، بـل ليست سلسلة دراسات نفسية وأدبية ، إنه ينقـل تردد سانت بوف نفسه ومخاوفه ، وهو إذ يتخلص شيئاً فشيئاً من سيطرة النفوس الدينية العظيمة ، يعني أكثر فأكثر أنه ينتمي إلى أسرة مونتين ، ولقد نشر في كثير من المقالات تأملات أخلاقيـة أو حكماً . وهنا أيضاً نرى الطابـع الشخصي ، الصميمي الذي يحلم به نقد سانت بوف ، وما أوسع مجاله !

إن نقده قد جعل نفسه تاريخياً أيضاً ـ ولكن مواهب سانت بوف في هذا المجال محدودة أكثر ، وذلك بسبب الإطار الضعيف الذي يشغله مقال في صحيفة ـ وحتى في كتابه « بور رويال » ، فإن التاريخ لم يُدرس لذاته « إني لست مؤرخاً حقاً ولكن عندي زوايا تاريخية » . وهكذا يسعى أن « يضع » لامرتين في

تاريخ العاطفة الدينية ، وأن يضع لاروشفوكو في « تاريخ اللغة الكلاسيكية وأدبها » .

الحديث العلاّمة . ــ إن منهج النقد في « أحاديث الاثنين » وفي « أحاديث الاثنين الجديدة » التي تلتها لم يتعدل بشكل ملحوظ . ولكن بعض ملامحه قد تحددت : لقد اتخذ أسلوباً أكثر حرية ــ وأكثر معرفة ؛ ميل لاتخاذ موقف « علمي » ولكنه في الوقت نفسه إلحاح على الحاجة إلى إصدار الأحكام .

لقد أمدّ سانت بوف عام ١٨٤٩ وحتى عام ١٨٦١ كل اثنين ، الصحيفة الدستورية ثم صحيفة المرشد ، بسلسل أدبي . وهكذا نشأت « مقالات الاثنين » .

تظهر هذه « الأحاديث » دائماً تحت شكل الوصف ولكنها ذات هيئة أكثر حرية أيضاً . يتحدث فيها المؤلف مع القارىء عن اكتشافاته وخواطره ويشاركه ميوله وطرائفه . وأحياناً فإنه يلهو بتأليف واحدة من الأجزاء الجريئة التي أعطانا في بور رويال بعض أمثلة عنها . إنه يستعمل دائماً الأسلوب التصويري نفسه ، والأسلوب الشعري والجمل ذات اللف والدوران ، هذه الطريقة الحرة في التأليف والتي كأنها تذهب كيفما تشاء ، تحسن نقل طبعه كهاوٍ ولكنها تترك أحياناً انطباعاً غامضاً بعض الشيء .

إن هذه الأحاديث هي على كل حال حصيلة أسبوع طويل أمضاه سانت بوف في العزلة ، وخصصه بكامله لقراءات غزيرة

ولعمل وثائقي دقيق جداً نسبياً . من هنا يأتي تنوع المواضيع المدروسة وغزارة المعلومات التي نجدهـا من كل نوع . إن علم سانت بوف الواسع بالتاريخ الواقعي جداً ، وإن كان يعرف كيف يحذر وكيف يتجنب بفضل حدسه أخطاء العلم في عصره ، هذا العلم يتسرع في الحكم أحياناً لأنه لا يريد أن يكون نقده قائماً على العلم ، وإن كان على اطلاع بالأعمال التي تظهر ، فإن هذه المعلومات ليست بالنسبة إليه إلا كأساس . كتب يقول : «أريد سعة العلم على أن يسيطر عليها الحكم وينظمها الذوق » .

إن مفهومه عن هذا الذوق هو الذي أوقفه على طريق النقد الوضعي « العلمي » الذي استهواه مع ذلك . فما أكثر ما قال : « إن ما أعمل لهوَ تاريخ طبيعي أدبي ... أود أن تنفع كل هذه الدراسات الأدبية ذات يوم لتقيم تصنيفاً للأذهان» ، ولطالما صفق لطامح تين Taine وتمنى أن تتحقق هذه المطامح يوماً (لأن هذا المشروع ، بالرغم مما يفكر فيه تين يبقى سابقاً لأوانه)[1] . إن فلسفته الحقيقية هي في أحد أحاديث الاثنين الأولى حيث يتمنى على العكس نقداً متفهماً وهذا النقد إذ « يأتي من النفس يمضي إلى النفس » . إنه يبقى بالرغم من المحاولات العلمية

---

١ ـ انظر المقال المشهور عن شاتوبريان الذي كتب عام ١٨٦٢ ونشر في أحاديث الاثنين الجديدة والذي أخذت منه الجملة السابقة ، ففيه نجد نوعاً من «البيان العام» الذي يكون جواباً على تين ودفاعاً عن نهج سانت بوف معاً ، ولكنه بشكل خاص عرض لاساس منهجه النقدي كما كان يفهمه حينئذ .

المفكر الإنساني المتعمد ذلك .

إن كتابه « الصور » يفسح أخيراً مكاناً صغيراً للأحكام . يسعى سانت بوف في كتابه «أحاديث الاثنين» أن يغطي هذا النقص . « اعتقدت أن هناك مجالاً تزداد فيه جرأة الإنسان دون أن يخرج عن اللياقة ، وأن يقول أخيراً بصراحة ما يبدو لي حقيقة عن المؤلفات والمؤلفين » . ولكن باسم أي شيء سيحكم؟ أولاً باسم ذوقه الشخصي الذي هو في الأصل ذو طابع كلاسيكي وإن كانت كلاسيكيته واسعة ، متحررة من كل عقائدية ، ولكنها في الحقيقة لا تخلو دائماً من شيء من البهرجة: إنه يعترف أن قراءة كتاب «بول وفرجيني» تجعله يسكب الدموع ... ثم ، وهنا تطرح المشكلة الشهيرة للأخطاء التي ارتكبها سانت بوف في الحكم على معاصريه بنوع خاص بسبب بعض التنافر في المزاج الذي يجعله ضد الأثر أو ضد شخصية أحدهم ، لم يفهم مطلقاً بلزاك ، كما رفع إلى القمة كتاباً سقطوا اليوم في عالم النسيان . كما أجحف بحق شاتوبريان إجحافاً كبيراً . فليس ثمة ناقد بمنحى عن الأخطاء ، ولكن ما يزعج لدى سانت بوف هو فظاظة بائسة ، حقودة ، ومكروهة على كل وجه . وفي كثير من الحالات فإن أحكامه ، وإن لم ترضَ عنها الأجيال التي تلتها ، إلا أنها ليست خالية من الذكاء : إن لم يكن قد تعرف على كل عبقرية ستاندال أو فلوبير ، إلا أنه على الأقل قد حدد معالم آثارهم بجلاء .

فطنة كئيبة . — ذلك أن الوضوح هو الميزة الأساسية لنقد

سانت بوف . ولكن لماذا لا يرضينا دائماً؟يمكننا أن نجد الجواب عن ذلك . فهناك قبل كل شيء أسباب تعود إلى شخصية سانت بوف غير المشوقة ، لقد قال عن نفسه : « أخذت الموهبة الكئيبة للحياة الثاقبة » ولماذا « كئيبة » ؟ إن لم يكن مردها إلى أنه لا يحب الناس ، رغم دعوته إلى نقد يقوم على التعاطف ، وإنما كان يحب فقط الآثار المطبوعة التي يتركونها في طريقهم : إن حبه لم يكن إلا أدبياً ، وبالرغم من الصيغ ، فإن محبته كانت دائماً باردة جداً وذات نقاء فكري بحت . ثم إن الشخص الذي جعل من النقد إبداعاً لم يسبقه إليه أحد تقريباً ، يجب أن تُسجّل بدءاً منه « عقدة النقد » التي كان هو مصاباً بها .

فهذا النقص في الإحساس بالمعنى الإنساني الحق ، وهذه الطبيعة الغيورة ، لم يكن بإمكانهما أن يسميا إلى نقد مبني على التعاطف الحق كما سيزدهر فيما بعد عند دوبوس . إلا أن النقد قد اتخذ اتجاهاً مفسّراً وبنّاء معاً، هذا النقد الذي يختلف عن العنف العقائدي أو تشدق «نيزاراً» . ولكن في هذه الحالة ألم يتدخل سانت بوف في أشياء كثيرة ؟ إنه علاّمة ولكن إلى حد ما ، « عالم » دون أن يؤمن بذلك ، إنطباعي ، لأنه يجب أن يكون كذلك دائماً ، وحتى « جامعي »عندما ألقى محاضرات في لوزان ، لييج أو في شارع إيلم .. هذا المتجول المرتاب الفطن قد اعتبر الناقد الذي كان وكأنه ضرب من الإله بروتيه الذي يأخذ على التتابع كل الأشكال دون أن يتوقف على شكل محدد . وهنا

يكمن الخطر ، أن لا يحيد أي شكل . وهو خطر لم ينج منه سانت بوف دائماً . ولقد ترك على كل حال الطريق حرة أمام تين وأمام ماغيه ولانسون .

بقي عليه أن يبرهن بمثاله ــ وإن أحدث ذلك (عقدة) أن النقد الحقيقي يصعب أن يكون نشاطاً منفصلاً ؛ إن مؤلف كتاب اللذة هو الذي صنع سانت بوف على كل حال . إن الجمع بين النقد والحكم والفهم في آن واحد : ذلك هو الدرس الذي يجب أن نستخلصه لا من مضمون نقد سانت بوف بل من سانت بوف باعتباره حالة من الرجل الذي كان يقول عن نفسه أن ليس لديه إلا هوى حقيقي وحيد ، هو الهوى الأدبي .

٤

البحث عن موضوعية « علمية »

لا يزال رد فعل سانت بوف على نقائص النقـــد المطلق وادعاءاته محتفظاً بكامل قيمته . ولكن لم يلبث بعضهم أن اتهمه بأنه ، بحجة المحافظة على النقد من الدغماتية قد فتح الطريق أمام نقد ذاتي خطير واستنتاجات غير أكيدة . وبالفعـل فإن سانت بوف لم يتوصل قط إلى هذه المعرفة الموضوعية لشخصية الكتاب الحقيقية التي كان يبحث عنها ، ولم يكن حقـــاً العالم الطبيعي للنفوس كما كان يدّعي : لقد اكتفى في معظم الأحيان بإمكانيات حدسه الخاص – وهي إمكانيات محدودة كما رأينا – يرى فيلمان وتين وهينكان وبورجيه ، وكذلك كل دعاة النقد الوصفي ، أنه لا يمكن الحصول على موضوعية في النقد بواسطة قراءة الأثر والبحث الدائب في سيرة الحياة . فلا بد من موقف « علمي » من هذه المادة التي تريد أن تفسر قبل أن تحكم ، والتي

تهدف خاصة إلى أن تكشف ، بواسطة التحليل ، العلاقة التي تربط الأثر بظروفه وتعطيه نسبيته الجوهرية .

إننا بالفعل في منتصف القرن التاسع عشر والتطور المدهش للعلوم الفيزيائية الكيميائية بفضل استعمال منهج جديد في الشرح يذهب من الوقائع إلى القوانين ويدرك أن حتمية قاسية تدير العالم ، يعطينا فجأة ثقة بلا حدود بالإله (الشرح) . وسيطبق النقاد إذن ، بجرأة بل بتسرع ، منهج التوضيح العلمي على المؤلفات الأدبية . وهذا يعني : أولاً : أن الأثر هو حدث محتمل ، إنتاج الإنسان التاريخي ، والنفسي ، والإجتماعي ، ثانياً : أن هذا الحدث يجب أن يتلقى من النقد تفسيراً ، ثالثاً وأخيراً أن الحكم النقدي لا يمكن أن يكون إلا حكماً موضوعياً ، تتخذ معاييره من التفسير نفسه . إنه موقف يعود إلى مدام دوستال وإلى بارانت ولكنه لا يصبح نظامياً إلا مع فيلمان الممهد المباشر لتين وبورجيه . وهكذا يبدو الطريق مفتوحاً لرؤية جديدة للنقد .

ولكن حذار . فكلمة العلم يمكن أن تخفي الكثير من الدغماتية والكثير من الأخطاء . — إن العلم يستطيع أن يهيىء لمن يعرف كيف يستخدمه ، وذلك بسبب عدم وجود « المطلق » المقرر قبلياً ، « عقيدة » لا يمكن مسها وقد يجعل العامة أن يضعوها موضع شك : كم هو مخيب اضطرارنا أن نضيف إلى قائمة « النقاد العلميين » اسم برونتيير الذي ليست ادعاءاته

المتعلقة بالنقد النسبي إلا تمويها ماهراً لعقائدية هجومية . ومن جهة أخرى فإنه لا يمكن أن نجعل من النقد علماً إلا بتجاوز المجال الأدبي : لا شرح بلا تفسير ، ولا تفسير بلا تغيير سجل ، أي الانتقال من المشترَط إلى المشترِط وفي هذا كله خروج عن النقد . وإن تجاوزاً كهذا يقتضي استعمال معلومات تاريخية ، ونفسية ، واجتماعية تتعلق بسلامتها مباشرة صحةالنقد الجديد . ففي عصر الفلسفة العلمية لم تكن العلوم الإنسانية إلا في طورها الطفولي ومفاهيمها الأساسية ليست إلا ثمرة الأبحاث المتتالية أكثر منها ملاحظات دقيقة : أي تنقصها الرزانة العلمية . لقد أدركوا منذ ذلك الحين أن التفسيرات التي بنيت على مفاهيم كهذه قد تلقت بالوراثة العطب السريع .

١ – فيلمان Villemain

إننا نجد لدى فيلمان[1] مفهوماً واضحاً جداً للنقد الحديث . فهو باعتباره تلميذ مدام دوستال يقدس « الموضوعية » ؛ إن الناقد يجب أن يحكم بالطبع ولكن : « بعدم تحيز » تام : « يجب أن يكون شأنه شأن التاريخ ، بعيداً عن كل هوى ، ومصلحة وحزب ؛ يجب أن يحكم على المواهب أكثر من حكمه على الآراء العامة.. يجب أن يتقدم النقد غير المتحيز على الرأي العام ». إن

---

١ – فيلمان (١٧٩٠ – ١٨٦٧) مقال في محسنات النقل ومساوئه ١٨١٤ ؛ دروساً في الادب الفرنسي (١٨٢٨ – ١٨٢٩) .

الأثر لهو مشكلة لا يظهر حلها إلا بتحليل الأوساط والبلد والحضارة ، كل هذه العوامل التي عاينت نشأتها : فلتوضيح أثر يجب أن نتذكر أولاً أن مهمة الأدب لا تقتصر فقط على نقل تقاليد المجتمع ، وإنما تتعلق أيضاً وفق فنونه ، ببعض حوادث هذا المجتمع ». وأخيراً فإن فيلمان قد أفسح مجالاً كبيراً في نقده للآداب الأجنبية ويمكن أن نعتبره واحداً من رواد تاريخ الأدب والأدب المقارن .

ولكن إذا كانت مفاهيم فيلمان جديرة بالاهتمام ،فإن تطبيقها لخفق . ففيها إفراط في البلاغة ، واللمعان واللوحات القائمة على الافتراضات . أضف إلى ذلك أن منهجه ليس بدقيق ولا بملح ، فهو على خلاف سانت بوف ، لا يلتزم بسيرة الكتّاب ولا بدراستهم النفسية ولا بتحليل البيئة الاجتماعية الحق . وبمجمل القول إن نقده يتصف بإيديولوجية نسبية،ولكن بدون ملاحظة دؤوبة ومجدية .

٢ — تين Taine

إننا نجد هذا الدأب القائم على التجربة والمنهجية لدى من طبع بطابعه في نظر بعضهم ،كل نقد القرن التاسع عشر ،ويظهر ذلك في صيغة واضحة في هذه الجملة : « يقتصر المنهج الحديث الذي أحرص على اتباعه على اعتبار الآثار الإنسانية بنوع خاص كوقائع ونتاجات ، يجب أن تحدد سماتها وتُبحث أسبابها ، لا

أكثر . إن العلم حسب هذا المفهوم ، لا يدين ولا يسامح : إنه يعاين ويشرح ... إنه يفعل مثل عالم النبات الذي يدرس بنفس الاهتمام شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر ، وكذلك شجرة الغار وشجرة البتولة : إن هذا العلم هو نفسه نوع من علم النبات التطبيقي ، لا على النبات ، ولكن على المؤلفات الإنسانية »؟

وبالفعل فإن هيبوليت تين[1] قد نجح أكثر من غيره في تبرير وجود النقد العلمي وفي رسم مبادئه ، يجب أن لا نحكم إلا باسم مقاييس موضوعية ، وأن نبحث بلا كلل عن المميزات والأسباب ومع ذلك فإنه لم يكن إلا مثالياً مشغوفاً بالتجريد ، وفكراً نظرياً نظامياً قليل القدرة على الملاحظة الدؤوبة الدقيقة ؛ ولا نجد في نقده ، بالرغم من الظواهر ، أي إلمام مجـدٍ بالسببية الاجتماعية ، ولا أي مفهوم جدي عن السببية النفسية : يُرد كل شيء في النهاية إلى روحانية آلية بالية ، مرتبطة بيشدة بالـثمار الفتية المخيلة فلسفية .

الادعاءات الفلسفية . — لقد كان تين أديباً من باب المصادفة . إن ردّ الفعل السياسي والاجتماعي للسنوات ١٨٥٠ — ١٨٥٢ ،

---

١ — تين (١٨٢٨ — ١٨٩٣) : مقال عن لافونتين ١٨٥٣ ؛ مقال عن تيت ليف ١٨٥٦ ، مقالات في النقد والتاريخ ١٨٥٨ ؛ تاريخ الأدب الانكليزي ١٨٦٣ ؛ فلسفة الفن ١٨٨٢ ؛ مقالات جديدة في النقد والتاريخ ، وهو كتاب نشر بعد وفاته ١٨٩٣ .

وقد أبعده عن دكتوراه الفلسفة التي كان يحضرها ، قد أجبره أن يكتب أطروحة عن « لافونتين » حيث طبق فيها منهج تحليل ناتجاً مباشرة من مفاهيمه النظرية ، هذه المفاهيم التي نشأت من اتصاله « بأساتذته في الفلسفة » سبينوزا وهيجل . تنادي هذه المفاهيم بعقلانية مطلقة ؛ إن الكون هو مظهر لفكرة منطقية ، والواقع « الذي هو المنطق الحي » يتحد مع المعقول ؛ ينتج عن ذلك تبعية شديدة ، ولكنها مشرقة ، يجب أن نجد من جديد ترابطها . إن المعرفة التامة لممكنة؛ ويجب أن تسعى هذه المعرفة لترسيخ سلسلة استنتاجية عقلية بلا انقطاع ، وذلك بإيضاح نهائي لكل الوقائع وكل القوانين الخاصة بقانون واحد يمكن أن يستخرج منه بالضرورة كل أشكال الكائن . ولكن إذا كان هناك تعادل بين التسلسل المثالي للمقتضيات ، والعلاقة الواقعية للحوادث ، بين روابط المفاهيم وبين الموجودات ، فإنه من المستحيل إعادة بناء كل شيء بطريقة مجردة كما حاول هيجل: يجب أن ننطلق من الوقائع ، وأن نجد من خلالها ، الأسباب التي « تدعمها » . إن التفسير يعني حينئذ أن نجد نظاماً للماهيات التي تعبر عن الوقائع ، أو ، بما أن الجوهر والعام لا يشكلان إلا واحداً ، أن نجد الوقائع العامة التي تتعلق بها الوقائع الخاصة وأن نجد روابط هذه الوقائع العامة على وقائع عامة أخرى . يقول « تين » : هكذا يعمل العالم ، ويتوصل العلم ، بواسطة القوانين التي يكتشفها إلى الأسباب الواقعية ، هكذا يجب أن ندرك العالم الإنساني . سواء أكان موضع البحث إنسان ، أو عصر ، أو

أثر ، أو أدب ، فينبغي أن نستخلص العلاقات التي تفضي إلى السبب الجوهري لمجموعة وقائع خاصة وإلى « الظروف » أي إلى الجواهر الأخرى التي ارتبط بها السبب الأساسي . وتتفق هذه المتطلبات النظرية مع المواضيع المعروفة جداً : « الملكة الرئيسية » من جهة و « العرق والبيئة والزمان » من جهة أخرى .

هل هو نقد نفسي ؟ « الملكة الرئيسية » . – إن المفهوم الأول ، الذي نرى هكذا أصله النظري البحت ، يشير إلى « جوهر من النوع النفسي » يعتبر واقعاً تحت سلوك الفرد وآثاره إذا كان كاتباً . إنه « شكل من أشكال الفكر الأصلي حيث تنتج عنه كل الخصال الهامة للإنسان والأثر » ومهمة النقد النفسي الأساسية هي اكتشاف هذه الملكة الرئيسية للكاتب ، هذه الحالة النفسية المسيطرة والملحة ، بطريقة «تعطي مشهد الضرورات الرائعة التي تربط فيما بينها الخيوط التي لا حصر لها ، ذات الفروق الدقيقة ، والمتشابكة للكائن الإنساني » . لا يكفي أن «نرسم» كما فعل « سانت بوف » ، ولكن أن نعرف إرجاع الحوادث الخاصة إلى حدث عام يضمها وهكذا فإن « تيت ليف » هو – في الأساس « مؤرخ وخطيب » تنتج عن هذه الصفة عن طريق المنطق كل صفاته الأخرى وصفات مؤلفاته .

وهكذا فلقد رغب « تين » في أن يضع قواعد لنقد يهتم بالجذور النفسية للعمل الأدبي . ومع الأسف فإن هذه الطريقة

النفسية البحت في فهم العلاقات في كل المجالات المعقدة بين النزعة النفسية والتعبير الأدبي ، قد قادته إلى صيغ ذات سذاجة لا تستطيع الصمود ، وبالفعل فإن المنهج الذي استعمله ليس أبداً منهج عالم نفسي مهتم بالحقيقة العلمية . ذلك أنه يعهد إلى حدسه بمهمة ملء الإطار الفارغ والنظري الناتج عن حرصه كعالم في المنطق . يلزمه سبع أو ثماني صيغ ترتبط بصيغة أكثر جوهرية كسلسلة معلقة بسماء وكل واحدة ، كما يقول بنفسه ، يجب أن تأتي إلى الناقد « تلقائياً » بينما يقرأ آثار هذا الشاعر أو ذاك الروائي وهو ممسك قلمه بيده ؛ وعليه خاصة ألا تفوته « هذه الدقة الكبيرة في الرؤية » ولا « عادة اختراق المشاعر التي تحت الكلمات » ... وبكلمة مختصرة أن يقود الحدس التشريح . حسناً ، ولكن في هذه الحال ما هي الملكة الرئيسية هل هي إلا العلاقة المجردة لمجموعة انطباعات مسيطرة ؟ أليست على وجه ما الإنتاج الناضج لدراسة نفسية جدية ؟ إن هذا النقد لهو نقد انطباعي ذو ادّعاء فلسفي عارٍ من كل أبهة نفسية ومن كل موقف ثابت من مشكلة التشخيص النفسي. كان لابد من سذاجة توفيقية لكي نصدّق أن مختلف الخطوط النفسية والنشاطات — سواء أكانت أدبية أم لا — لفرد ترتبط بمصدر واحد وواضح .

أهو نقد اجتماعي ؟ « العرق » و « البيئة » و« الزمان ».— ألم يأت « تين » بالخطوط الأولية لعلم اجتماع تاريخي في الأدب بسبب عدم توفر نقد بسيكولوجي مجد ؟ إن « الأشياء الخلقية »

ليس لها فقط « توابـع » وإنما لها أيضاً « ظروف »؛إن « شكلاً مبتكراً للفكر » لا يظهر إلا في علاقته مع ظروف أكثر شمولاً؛ مع مجردات أُخرى أولية هي العرق والبيئة والزمان : هـل يصبح النقد إذن اجتماعياً ؟ لا يمكننا أن ننكر أن « تين » يفتح الطريق نحو النقد الاجتماعي ، ولكنه يغلـقه فوراً حـين يتعلق الأمر به . فلنرَ ذلك بالفعل عن كثب .

إننا نقرأ في كتابه «مقدمة الأدب الإنكليزي » أن العوامل الثلاثة التي هي موضع بحث هي « بعض طرق عامة في التفكير وفي الشعور » إنها « حالات للفكر » . إن العرق هو « مجموعة استعدادات سيكولوجية فطريـة ووراثيـة » تضـاف عامة إلى ميزات تتأثر بالمزاج والبنية الجسمية ؛ البيئة هي«مجموعةالظروف التي يخضع لها شعب » ولا يمكن فصلها عن الزمان الذي هو باعث مكتسب « دفعة من الماضي إلى الحاضر ، هو نقطـة يصل إليها فكر شعب في صيرورته » .

إن العاملين الاجتماعي والتاريخي يعودان إذاً إلى العامـل السيكولوجي إذا كانت بالفعل « هذه القوى العظيمة ليست إلا حصيلة ميول الأفراد وقابلياتهم » . وإن الألفاظ العامة المستعملة هي « تعابير جماعية نجمع بواسطتها بنظرة من نظراتنا عشرين أو ثلاثين مليوناً من النفوس المتعاطفة والفعّالة بنفس الاتجاه » . . . هل يبدو « تين » منطقياً هنا مع نفسه ؟ إن جوهراً « إنسانياً » فردياً كان أم جماعياً ، لا يستطيع ، وفق منهجه ، أن يكون

إلا من النوع « الأخلاقي » ، ولكن ماذا يحل حينئذ بالنوعية الاجتماعية ؟ كتب « تين » فيما بعد : « إن التاريخ هو في الحقيقة مشكلة سيكولوجية » وبكلمة أخرى يجب دراسة الفلسفة والدين والفنون والأسرة والدولة في عصر ما من خلال منظار العالم النفسي لأنها « تأخذ ميزاتها من ميل ، أو موهبة مسيطرة ؛ إنه الفكر ذاته والقلب نفسه الذي فكر ، ورجا ، وتصرف » .

وبالفعل فإن « تين » يربط العامل الاجتماعي والتاريخي بالعامل السيكولوجي ، وبما أن العامل السيكولوجي يتحدد بالموهبة الرئيسية ، سواء كانت فردية أم جماعية ، فإن نقده ينتهي إلى تعميمات حدسية وفرضيات مبدعة ، والحتمية الضيقة التي ينادي بها تنتهي إلى رؤية مجردة للفكر .

النظرية الجمالية . — ومع ذلك فإن فضله يعود إلى أنه بحث عن شروط « حكم من خلال الوقائع » الذي يلازم ، على نحو ما ، تفسير الوقائع : فهو بذلك يمهّد للنقد الذي سيعنى بالأصالة والتعبير .

ولكن كان على تين أن يكون قد فكر طويلاً في شروط الحكم الجمالي الوضعي ، الذي لا يتحقق إذا أدركنا أن دور الأدب ومهمته هما قبل كل شيء « أن يعطي معنى » للإنسان بنوع ما . يبقى تين إذاً ، أميناً لوجهة النظر التقليدية التي تقول إن الأدب يجب قبل كل شيء « أن يخلق الجمال » : وهكذا فإن أحكامه تنتج فعلياً عن نظرية جمالية تكون أحياناً لا شعورية (وهكذا يبدو أنه

أخذ بالقدرة على الإنعاش والحياة والحركة التي يصادفهـا لدى لافونتين وبلزاك وستندال) ، وعلى كل حال فإنـه منهجي في فلسفته في الفن .

يقبل تين ، اعتباراً من كتابه عن لافونتين ، نظرية للجمال مستوحاة مباشرة من هيجل : « الجمـال ، هو التجـلي الحسي للفكرة » . إن الفن هو ترجمة للطبيعة يجعل معنى الواقع حسياً، وذلك بإبراز « طابـع ، جوهري للموضوع» ، فهو إذن «فكرة عامة وقد أصبحت خاصة جداً قدر الإمكان » . ولقد سعى تين وفق هذه الشروط إلى أن يقيم على أسباب الفنون في كتابه (فلسفة الفن) ، وأن يرسم مبدأ علم جمال « حديث وتاريخي وليس بعقائدي » ، ولقد انتهى به الأمر إلى أن يصوغ أحكاماً مطلقة . إنه لا يتردد باسم المقاييس التي يدّعي أنها « موضوعية» ناتجة عن الواقع بأن يطرح المقاييس المعروفة التي تسمح بقيـاس القيمة النسبية للمؤلفات :

– درجة أهمية الطابع المتميز (ما نوع ودرجة القدرة على التعبير والتفسير الموجودة في الأثر ؟) .

– تقارب النتائج (هـل هناك عوامل غـير فعّالة أو مبعدة عن الانطباع الوحيد الذي يجب أن ينتج ؟) .

– نفع الخصائص (هل يسعى الأثر إلى زيادة المعرفة والطاقة والحب ؟ هل هو مؤذ أم مفيد ؟) .

إن هذه النظرية الجمالية تصل في النهاية إلى التأكيد الصريح « بعلاقة الفن بالأخلاق » . وفي عام ١٨٦٢ ، يعلن تين أنه ، باستعماله طريقة النقد الوضعي ، « كان بيده ، دون أن يعلم ، أداة أخرى للقياس .. » .

ومجمل القول أن تين لم يملأ أبداً البرنامج الذي كان قد اختطه لنفسه . إن موقفه المنادي بالنسبية ليخفي فلسفة مطلقة عميقة ؛ إن هدفه يبدو وكأنه يريد اصدار الأحكام وفق التفسير ومن خلاله ، لكنه بالفعل كان يحكم من خلال فرضيات جمالية وأخلاقية ؛ وأخيراً فإن منهجه في الشرح خاصة ، ينتهي إلى انطباعية معرّاة من كل قيمة موضوعية . إن تين لم يوضح الموضوع الأساسي للعلاقات بين الأثر والإنسان والجماعة ، لا من وجهة نظر الوقائع ، ولا من وجهة نظر معرفتها الممكنة . لقد كان أسير فلسفة مثالية أبعدته عن الفلسفة الوضعية الحق ، ومع ذلك فإن تين ظهر كقائد مدرسة . ذلك أنه عبّر ، وكأن رغماً عنه ، عن اتجاه متقدم في النقد .

٣ — برونتيير Brunetière

إن برونتيير ، بالرغم من ادّعاءاته ، لا يعتبر ممثلاً جريئاً لهذا الاتجاه المتقدم . ألم يتهم تين بأنه لم يحكم بجزم كاف ، وأنه نسي إلى درجة كبيرة وجهة النظر الأدبية البحت حين قصر شرحه على العرق ، والبيئة ، والزمان ، والملكة الرئيسية ؟ وبالفعل ،

فإن النقد بالنسبة إلى برونتيير هو قبل كل شيء أن يحكم على أثر ، وأن يحكم عليه باعتباره ينقل جوهراً ، هو الجوهر « الأدبي » . ولكن لا ينتج عن ذلك ألا يكون النقد « موضوعياً » بل على العكس . إن هدف برونتيير هو على وجه الدقة أن يعارض أهداف النقد الانطباعي و « الذوق الفردي » وذلك بإقامة «علم نقدي » ذي أسس موضوعية . يكفي ألا يكون الإنسان عالماً ليدرك أن برونتيير[1] يتلاعب بالمعنى المبهم لكلمة « موضوعي» وأن نقده ، كي لا يكون « ذاتياً » لا يبلغ درجة النقد العلمي ، وأنه تحت أبهة الفلسفة الوضعية ، يموّه فلسفة عقائدية مسهبة في التقليدية .

الاتجاهات الوضعية . — إننا نقرأ في مقاله الشهير في الموسوعة الكبيرة أن « غاية النقد هي الحكم على الأعمال الأدبية وتصنيفها وشرحها » . تبدو لنا هذه الصيغة مبتذلة إذا لم نبحث عما تغطي على وجه الدقة . إن وظيفة الشرح لهي « تحديد العلاقات بالنسبة للأثر بالتاريخ العام للأدب ، وبالقوانين الخاصة لفنه ، وبالبيئة التي ظهر فيها ، وأخيراً بكاتبه . إن الكلمة الهامة هنا هي « النوع الأدبي » ؛ وبالفعل فإن الأثر باعتباره

---

١ — برونتيير (١٨٤٩—١٩٠٧) : الرواية الطبيعية ١٨٨٣ ، التاريخ والأدب ، في ثلاثة أجزاء (١٨٨٤— ١٨٨٦) ، دراسات نقدية عن الادب الفرنسي في ثمانية أجزاء (١٨٨٠ — ١٩٠٧) ، تطور النقد ١٨٩٠ ، انظر مادة « النقد » في الموسوعة الكبيرة .

نوعاً أدبياً يعبر بطريقته عن هذا « الجوهر الأدبي » الذي ينبغي على النقد ألا ينساه . إذن فإن نقطة من النقاط الأساسية التي يطالب برونتيير بموجبها بأن يوصف منهجه بأنه علمي ، هي أن الأنواع الأدبية تتطور وفق قوانين ، وأن « كل أثر هو فترة أو مرحلة من تطور نوعه » . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأعراق - وهذا ما يبرهن عليه داروين - فإنها تتطور وفق مفاضلة تقدمية وتعقيد متزايد . هناك تتابع وليس مجرد تغيير في تاريخ الأنواع فهي تولد وتتثبت ، وتتحول ، ويوجد بين الآثار التي هي من نوع واحد روابط تسلسلية يجب على « المنهج التطوري » أن يجدها . إن شرح أثر ما يعني دراسة مكانه كنوع في التطور الإدبي ؛ فدراسة الظروف الجغرافية والاجتماعية ليست إلا ثانوية ، لأن المهم هو أن نحسن وضع الأثر في الزمن الأدبي .

ما « التصنيف » و « الحكم » ؟ إنهما بالنسبة إلى برونتيير تمرين في منتهى الموضوعية إذا انتبهنا من جهة إلى ما هو « الجوهر الأدبي » وإلى دور النقد ووظيفته من جهة أخرى .

إن المنهج التطوري يسمح بإقامة تسلسل للأنواع « لأسباب مماثلة للتي تجعل من تسلسل البنيات ، الفقريات فوق الرخويات » (الفن . النقد الانطباعي في كتاب « المقالات ») . وكذلك الأمر في كنف النوع ، فإن الأثر يمكن أن « يبتعد أو يقترب من كمال النوع » وعلى كل حال ، فإن من شأن الأثر كشأن النوع أن يعبّر بمساعدة شكل ما عن الوظيفة الأساسية للأدب التي هي ،

بالنسبة لبرونتيير أيضاً ، أن تحقق الجمال . إنه يتخذ عن هذا الجمال مفهوماً كلاسيكياً جداً ، إذ يربط مفهوم الجمال بفكرة « طبيعة إنسانية » وظيفتها أن تعبّر أدبياً و « بعقل » يتعرف عليها . وإن الآثار لا تقوّم هكذا إلا بما لها من عمومية وليس بحقيقتها الموضعية أو الآنية . يجب على النقد إذن ، قبل كل شيء ، أن يبرز المكتسبات الدائمة التي أغنى بها الكاتب التراث العام . عليه وهو يراعي الشروط التي لا يمكن للأثر باعتباره « أدبياً » أن يخالفها ، أن يحكم على قيمتها من ناحية تصنيفها في النوع ، وعلى النوع في التطور الأدبي . لأجل هذا يلجأ إلى عقله ، إلى ما هو فيه أكثر ثباتاً وشمولاً وتجريداً . إنه باعتباره مفسراً للتطلبات المجردة للإنسانية يدافع عن العرف العام للإنسانية .

العقائدية . — إننا نتعرف هنا بالفعل على السمات المميزة للفلسفة المطلقة . كتب يقول : « هناك حقبة أدبية » ولهذا « فإن الموضوعية النقدية ممكنة » وإن هذا المثل الشهير لما يسميه تيبوديه « بنقد الأساتذة » يأمر ويبني ويحكم باسم الإنسان والعقل والتقليد والجمال . قد لا يستند على مطلق ميتافيزيقي « ولكن على مطلق تاريخي ، يتلخص بالفكرة البرجوازية للتقليد : « أن يحرم النقد ويمنعه من الحق في أن ينتسب إلى التقليد ، هذا يعني حرمانه الحق في الوجود » . من هنا يأتي اليقين الهادىء للذي « يعرف » إنه يقين يسمح له أن يعرض للسخرية الكتّاب الذين يروون فردياتهم الحقيرة وأن يرفض باسم الآداب والأخلاق نظرية الفن للفن .

كم من معايب نجدها في النهاية لدى هذا الرجل المعتد بنفسه! وما أشد تعسّف هذه النظرية لتطور الأنواع التي "نسخت"، لا نعرف لماذا، عن فلسفة داروين الفرضية! إننا نعجب أيضاً أنه، وقد تشبع بنوع من الوضعية، قد غاب عنه أن موضوع النقد بحد ذاته قد يكون معرفة هل هناك حقائق مطلقة للفن أم لا، بدلاً من أن يقبلها بلا براهين. وأخيراً فإننا نحكم وفق ادعائه، بعد أن اكتشفنا بطريقة متناقضة من خلال تطور النقد تطابقاً بين الموضوع والوظيفة، أنه كان هو نفسه الصيغة التي شعر النقد فيها أخيراً وإلى الأبد بوجوده وبطريقته.

أتباع الفلسفة المطلقة لبرونتيير. — أسهب تلاميذ برونتيير في ميوله المطلقة أكثر من إسهابهم في اتجاهاته العلمية الغامضة. وهكذا فإن منظّراً مثل ريكاردو[1] قد فضح معايب النقد العلمي، ثم حلل مطولاً إمكانية النقد العقائدي وقواعده. على الناقد أن يكون «الناطق باسم الإنسانية» وهذا يعني (العودة إلى نيزار) «ان على الناقد الفرنسي أن يكون فرنسياً ليكون إنسانياً». إن الأثر الأدبي «قد وجد ليعبّر عن الإنسانية»، «الحق هو الشرط الضروري للجمال» و «الأخلاق هي العلامة والقياس لجمال الأثر». كذلك، فإن على الذوق «أن يبذل

---

١ – ريكاردو: كتاب النقد الادبي، دراسة فلسفية: مقدمة عن برونتيير ١٨٩٦.

جهدا ليتساوى مع الحقيقة والجمال والخير المطلق » ولا يستطيع الناقد أن يكون حا كماً كفؤاً « إلا إذا أصبح ، بفضل التقليد، إنسانياً وغير متحيزاً » .

يعود رنيه دوميك[1] من خلال برونتيير إلى لاهارب أكثر من عودته إلى نيزار . وهو باعتباره مدافعاً متحمساً عن الذوق الكلاسيكي ، يعلن عداءه العنيف نحو كل تجديد يبدو له متعارضاً مع وضوح الأدب الفرنسي والقياس التقليدي .

٤ ـ هانكان[2] Hennequin

أخذ مفهوم « النقد العلمي » مضمونه الجدي اعتبـاراً من هانـكان ؛ ومن هنـــا ظهرت معضلاته الخاصة به . ومن المؤسف أن هانـــكان لم يكن إلا منظـّراً ، لا ممارساً للنقد لأنه قد غرق في نهر السين وهو في الثلاثين من عمره ، في السنة نفسها التي ظهر فيها كتابه «النقد العلمي» . وبالفعل فإن النقد العلمي يطرح مشكلة الوظيفة والموضوع : هـــل يعتبر الأثر كوسيلة للوصول إلىمعارف من النوعالتاريخي والسيكولوجيوالتاريخي، أم على العكس إن الأثر ، وقد اعتبر كنهاية ، هل يمكن أن

---

١ ـ رنيه دوميك (١٨٦٠ ـ ١٩٣٧) : دراسات في الادب الفرنسي (١٨٩٦ ـ ١٩٠٨) .

٢ ـ هانكان (١٨٥٨ ـ ١٨٨٨) : النقد العلمي ١٨٨٨ ؛ دراسات في النقد العلمي ١٨٨٨ ؛ كتاب مفرنسون١٨٨٩ .

نستعمل معارف غير أدبية كأداة لتوضيحه ؟ إنه يطرح أيضاً مشكلة المنهج : هل ينبغي أن نستخلص عناصر التفسير السيكولوجي من مضمون الأثر أو من سيرة الكاتب؟ هل ينبغي أن نذهب من الأثر إلى الإنسان أو من الإنسان إلى الأثر ؟ إلا أن لهانكان مفهوماً عن النقد يجيب بوضوح عن هذه الأسئلة . إنه من نواح كثيرة يبشر بمناهج حديثة ، ولقد أشير إلى تأثيره على المحلل النفسي بودوان ، أضف إلى ذلك ، تأثيره على بول بورجيه الذي كان شديد القرب منه .

الأثر والقارىء : « التحليل الاجتماعي » . — يبدأ هانكان وقد أعلن نفسه تلميذاً لتين بأن يلومه على نظريته الضيقة للسببية التاريخية والاجتماعية ؛ فالبيئة والزمان لا يمكن تحديدهما بطريقة بسيطة ، خالية من التناقض ، وإلا حدثت مماثلة كاملة في الإنتاج الأدبي : فكم من فنانين متناقضين مع بيئتهم ! فليس من المجدي إذاً أن ننطلق رأساً من الطوابع المميزة الاجتماعية والعامة لأثر ما . إن التأثير الاجتماعي يوجد طبعاً ، ولكن لكي نجده يجب أن نأخذ بعين الاعتبار مجموعة القراء ، والمعجبين بالأثر ، وأن نسعى لنعرف إلى من يتجه . هذا هو التحليل الاجتماعي الذي يقترحه هانكان .

« كل أثر فني ، إن مسّ من ناحية الإنسان الذي أبدعه ، فإنه يمسّ من ناحية أخرى مجموعة الناس الذي يؤثر فيهم » ، وهكذا فإن الرواية تُقدر ، لا بسبب الحقيقة الموضوعية التي

تعبر عنها، « ولكن بسبب عدد من الناس تحقق حقيقتهم الذاتية وتعبّر عن أفكارهم » ، « إن الذين، وهم يقرأون كتاباً ، يهتزون نشوة أن يجدوا فيه ، الأفكار التي هي عزيزة جداً عليهم هم الإخوة بالروح للإنسان الذي تفتحت في كتبه أولاً هذه الأفكار». « كما يمكن لكاتب أن لا يكون متقارباً إلا مع «قسم» من «الجسم الاجتماعي » ، بل قد لا يُقدر إلا بعد موته : إن هانكان لا يتردد أن يُرجع سبب ذلك هنا إلى تنوع الطبقات الاجتماعية ، وتطورها وعلاقاتها بمناطق نجاح الأثر .

الأثر والانسان : « التحليل السيكولوجي » . — يبدو لنا المفهوم الذي يتخذه هانكان عن النقد السيكولوجي أقل ابتكاراً . فالأثر يعبّر عن كاتبه ولسنا بحاجة الى سيرة حياة لنستطيع أن نعيد بناء بنيته العقلية . « إن التحليل السيكولوجي » يقتصر بالفعل على « الصعود من الدالّ إلى المدلول » وذلك باستعمال معطيات علم النفس العام . وهكذا سنفسر الأسلوب المكوّن بفكرة محسوسة والتركيب التام « بتلاحم في الأفكار ضيق ومتتابع » وسنرجع نوع الشخصيات والموضوع إلى قابليات الكاتب ورغباته ، والانفعالات الموصوفة إلى الانفعالات التي شعر بها .

موضوع النقد ووظيفته . — ينتج عن ذلك أن هانكان يعتبر النقد بوجه خاص وسيلة لتحليل حالات نفس لدى فرد أو في بيئة . إننا نستطيع أن نتساءل لو قبلنا هذه النظرة ، ألا

اتسمح المعرفة المسبقة لظروف الأثر بإيضاح أكثر واقعية للأثر الأدبي ! على كل حال فإن حركة جدلية قد تكون أكثر منطقية. خاصة وأن الأثر وحده لا يستطيع أن يمدنا بالمعلومات عن نفسية الكاتب ، إن علم النفس التحليلي قد أدرك ذلك . وهناك كثير من التحفظات حول علم النفس الاجتماعي الذي ورثه هانكان عن تين ، والذي منعه أن يرى تنوع الطرائق التي يعبر بها الكاتب عن رؤية العالم الخاص لمجموعة من الناس هو رسولها الحي والشاهد عليها .

٥ – بورجيه Bourget

لقد حاول بورجيه[1] على كل حال أن يستخدم وفق طريقة منهجية تحليلاً اجتماعياً مماثلاً لما اختاره هانكان . ولكن ثمة كثير من الأحكام المسبقة المذهبية قد أبعدته في البدء عن اتخاذ موقف وضعي بحت .

الموقف النسبي . – نستطيع أن نقرأ في نص يعود إلى عام ١٨٨٢ ما يلي : « لا يتحكم النقاد بالإنتاج الأدبي أكثر مما يتحكم الفيزيائيون بإنتاجات الحياة » . وكتب في مقدمة كتابه

---

١ – بول بورجيه (١٨٥٢ – ١٩٣٥) : مقالات عن علم النفس المعاصر (١٨٨٣) ؛ علم اجتماع وأدب (١٩٠٦) ؛ صفحات في النقد والمذهب (١٩١٢) ؛ دراسات وصور صفحات جديدة في النقد والمذهب (١٩٢٢) .

(المقالات) عام ١٨٨٣ إن « طرائف الفن لم تحلل إلا بقدر ما هي إشارات » .

يدخل نقد بورجيه إذن في الحركة العلمية . إنه يقترب من هانكان أكثر من اقترابه من تين . وبالفعل فإن الحركة التفسيرية تتجه ، في نقد بورجيه خاصة ، من الأثر إلى المعطيات النفسية الاجتماعية ؛ ولهذا فإنه لا يكاد يشير إلى شخصية الكتّاب بل يهتم خاصة بالقيمة الاجتماعية للأثر : ألم يشأ أن يقيم نفسه « مؤرخ الحياة الأخلاقية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر » بما أن « الآثار هي الوسيلة الأكثر فعالية لنقل الإرث السيكولوجي » ففيها « قدرة عمل مستقلة عن الكاتب نفسه تكمن في دعاية فكرية وعاطفية يختلط فيها المنطق العميق إذا نحن وضعنا معاً الكتب التي كانت شائعة خلال فترة واحدة ؟ » .

مذهب بورجيه . — لقد استخدم بورجيه عملياً هذا المنهج في التحليل النفسي الاجتماعي ليكشف « تأثيراً واحداً متشائماً عميقاً ومستمراً » لدى معاصريه ، وتعود أسباب هذا التأثير إما إلى الإنفعالية أو إلى الحياة الكونية ، أو إلى فساد الحب المعاصر وعجزه تحت ضغط الفكر التحليلي ، أو إلى التأثير الذي أحدثه العلم وربما إلى الصراع بين الديموقراطية والثقافة الرفيعة أخيراً . فلنلاحظ أنه لا يذهب أبداً إلى الأسباب العميقة أي الأسباب « الاجتماعية » الحقيقية القائمة في « عدم التوافق بين الإنسان والبيئة » التي تلخص في رأيه مجموعة أسباب هذه « الأزمة

الأخلاقية » . إن انتباهه متجه خاصة نحو هذا الكشف عن « المرض التشاؤمي » باسم أوضاع روحية أو مسيحية ، قد تنتج عن عقائدية أخلاقية أكثر مما تنتج عن فلسفة وضعية نقدية.

على الناقد أن « يبذل جهداً ليستخلص من التجربة والتاريخ قوانين صحة المجتمعات » ؛ وهكذا فإن التحليل الأدبي يؤدي إذن إلى التحليل الاجتماعي الذى يؤدي بدوره إلى « التحليل السياسي » . وكذلك فإن « الديانة المسيحية هي في الوقت الحاضر الشرط الوحيد والضروري للصحة والشفاء » ، وإن بورجيه الذي كان يسعى منذ عام ١٩٠٢ ليأتي « بمشاركة في المذهب التقليدي» ، يطلب من الكتّاب أن يكونوا مربي الفكر وأن يبثوا الأفكار الصحيحة والحسنة ، « هذه هي الخدمة التي يجب أن نقدمها ... » وأخيراً فقد يكون هذا نوعاً من « النقد الملتزم » .

٥ الانطباعية

احتلت كلمة « الأنطباعية » مكانة كبيرة بين عـام ١٨٨٥ و١٩١٤ في خصام النقاد . ومع ذلك فليس من اليسير تعريفها . فلنفرض أن العلماء والعقائديين قد أرادوا أن يتوصلوا إلى معرفة موضوعية أو حكم موضوعي ؛ أي مستقلين عن وجهـة النظر الخـاصة للناقد ، فإن الإنطباعيين يريدون على العكس أن يقتصروا على تثبيت التقاء الأثر بذاتيتهم . إن كلمة « انطباع » تعني بدقة هذا اللقاء الآني والساذج بين النص والقاريء والتبدل الذي ينتج عن ذلك في نفس القاريء . وهكذا فإن النقد الإنطباعي يعدو ، نظرياً ، إلى المفهوم النقي والبسيط لردود فعل الناقد الذاتية أمام نتاج أدبي . إنه لمن البديهي أن يبتعد بعداً كبيراً في هذه الحالة عن الغاية التي حددها سانت بوف للنقد – وإن لم يكن قد توصل إليها – ألا وهي الوصول إلى النفس ،

وإلى ذاتية غريبة . إلا أن الناقد الإنطباعي يحب أن يعلن أن غايته هي ألا يتكلم إلا عن نفسه .

لمَ هذا الموقف ؟ لقد رأينا كيف أن الموضوعية العلمية لا تقصّر بأن تعمل بوسائل مفسرة ، ثقيلة في كثير من الأحيان ، وأن تنتهي بأوضاع عقائدية خاصة . غير أن الإنطباعيين يكرهون التصنع قبل كل شيء . إن موادهم ليست بطاقات قد تجمعت بصبر ولكنها ذكريات من قراءات احتفظ بها بشغف إنسان مثقف ، طيب المعشر . إن منهجهم هو ألا يكون لهم منهج ، فكل نظام يبدو لهم قبلياً مريباً . ثم إن الإنطباعيين يكرهون أيضاً الرياء ، إنهم يقولون : لنكن صريحين ، أليس كل نقد بالفعل انعكاساً للأثر من خلال النقد ؟ ولماذا لا نقبل بحرية هذا الوضع ؟

ويعبّر لوميتر عن وجهة النظر هذه في وضوح : « إن النقد منهجياً كان أم لا ، ومهما كانت ادعاءاته لا يتوصل إلا إلى تعريف الإنطباع الذي يحدثه فينا ، في زمن ما ، أثر فني فيه دوّن الكاتب نفسه الإنطباع الذي تلقاه من العالم في ساعة ما . وبما أن النقد هكذا ، فلنحب الكتب التي تروق لنا ... » ذلك أن الانطباعيين – وهذا هو السبب الثالث – لا يريدون أن يرفضوا لذة القراءة : إن النقد وقد أراد أن يفسر ويحكم ، قد أوشك أن يضيّع معنى المتعة الجمالية ، وهذه المتعة جوهرية في نظرهم . من هنا يأتي نوع من لذة الحواس التي هي أساس الإنطباعية .

ولكن هل يمكن حقاً أن يوجد موقف انطباعي متلاحم ؟ نستطيع ألا نقبل تبرير لوميتر الذي ينطوي على كثير من السفسطة ، بل نستطيع أن نجيبه أن الإنطباعية ، وهي أبعد من أن تكون هوى ساذجاً ، تستخدم دائماً مقاييس وشرائع أو قوانين مقبولة في الوسط الأدبي أو الأجتماعي : وتلك هي خطيئة بارزة في الخيانة . أضف إلى ذلك أن الإنطباعية الكاملة قد تصبح مبالغة في الدقة . إلا أنه ، بقدر ما نربط الإنطباعات الدقيقة لنكوّن منها وحدة — ويتم هذا العمل على كل حال سواء عفوياً أو عمداً — فإننا ندخل وظيفة فكرية تتجاوز اللذة الحسية الأدبية المحض .

إن النقد الإنطباعي ، وقد أراد أن يكون ذاتياً بحتاً ، قد اتخذ أشكالاً بعدد الأفراد الذين يمارسونه . إننا سنميز جانب اللذة وجانب التفرقة ، وأخيراً جانب النرجسية ذات مظهر خالد وضروري ، ولا بد من أن نقرّ بذلك .

١ — نقد يعتمد على اللذة:

جول لوميتر وأناتول فرانس

فلسفة ذاتية « أبيقورية » . — يقول جول لوميتر[1] عن

---

١ – جول لوميتر (١٨٥٣–١٩١٤) نشر عدداً كبيراً من المقالات التي

مقالاته : « إنها ليست إلا انطباعات صادقة دونت بعناية » .
ويعلن أناتول فرانس[1] من جانبه : « أن النقد كما أفهمه وهو أشبه شيء بالفلسفة والتاريخ ، نوع من الرواية تستخدمه العقول الواعية الساعية وراء المعرفة ، وإن كل رواية ، إذا أحسن فهمها هي سيرة ذاتية . والناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات النفس وسط روائع المؤلفات » .

إن الإنطباعية تستجيب لديها إذاً ، بقناعة بأن الناقـــد لا يمكن أن يخرج عن ذاته حين يتكلم عن كتب الآخرين ، وبما أن أي يقين مستحيل ، فإنه لا يمكن أن ننشيء موضوعياً ، حكماً نقدياً . من هنا يأتي عداؤهما لبرونتيير الذي يرى فيه لوميتر ناقداً « في منتهى الشراسة » و « قاضياً فظـاً » ويصفه فرانس بأنه قادر أن « يشكل نظاماً لا يدمّر يدوم عشر سنوات » .

- لقد أصبح النقدإذن لديها حديثاً لطيفاً بين رجال مثقفين. فهو يهرب من كل تحذلق ، وكل بناء تعسفي . ويستند على فلسفة

جمعت تحت عنوان (المعاصرون) في خمسة مجلدات (١٨٨٥ - ١٨٩٩)، وفي انطباعات عن المسرح ٦ مجلدات (١٨٨٨-١٩٢٠) ومنذ عام ١٩٠٧ نشر دراسات عن روسو ، فينيلون ، وراسين الخ ...

٢ - أناتول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤) كتب لجريدة الزمن مقالات جمعت في أربعة مجلدات تحت عنوان الحياة الأدبية (١٨٨٨-١٨٩٤) ، كما أن هناك دراسات نقدية شتى جمعت في كتاب العبقرية اللاتينية (١٩١٧).

أبيقورية ، ويعتمد على اللذة والفن . يقول أناتول فرانس : « ان اللذة التي يعطيها الأثر هي المقياس الوحيد لقيمته » .

خيانات ضرورية . – قد يكون من المجازفة أن ندعي تحويل النقد إلى مجموعة علامات متفرقة دون نظرية أو كيان . وبالفعل فإن لوميتر وفرانس ، وإن لم يكن لهما نظام مفسر ، إلا أنهما يحكمان من خلال مجموعة وظائف من السهل تمييزها . إنها عند الأول ، ارتباط بقيم تقليدية للذوق الكلاسيكي والفرنسي ، هذا الذوق الذي يملي عليه أن يدين ايبسن وعدداً كبيراً آخر من كتّاب الشمال ، إذ لم يجد لديهم أي شيء جديد يضيفوه على الأدب الفرنسي ، أو نفوره من الرمزيين و كتّاب أواخر القرن التاسع عشر الذين لم يتورّعوا أن يهددوا وزن الشعر الفرنسي وإشراقه . أما أناتول فرانس فإنه أكثر تحرراً وتقبلاً للأفكار الجديدة . فمع أنه لم يفهم هو أيضاً الرمزيين ، إلاّ أنه يعتذر عن نقدهم على الأقل ويمتنع عن إدانتهم ، إنه يعطي انطباعه دون أن يدّعي أبداً أنه على صواب . ولكن مجمل نقده يقوده بالرغم من كل شيء إلى الحرص على الحفاظ على القيم الكلاسيكية وحقوق الذكاء ضد دعاة المدرسة الواقعية الجديدة مثل روسني « الذين قد حرموا حرماناً تاماً من موهبة القدرة على التجريد » .

هناك ضرورة أخرى ، بالإضافة إلى ضرورة وجود نوع من النظرية وإن كانت ضمنية ، وهي ضرورة التأليف ، والتنظيم ، والتجريد . ومن هنا ينتج الابتعاد عن الانطباع الصرف .

ويظهر هذا جلياً لدى جول لوميتر الذي لا يختلف نقده كثيراً في مخططه ومنهجه عن نقد لانسون ويهدف نقده في الواقع إلى نوع من الموضوعية في وصف الآثار .

أما بالنسبة إلى فرانس فإنه يبتعد أيضاً عن المدرسة الإنطباعية البحت برغبته في أن يذهب أبعد من مجرد لذة القراءة وأن يجد في دراسة الكتاب أداة لفهم الإنسان على نحو أوسع ، وأن يبحث في الكتب عن « كل أنواع الأسرار الجميلة عن الناس وعن الأشياء » ؛ يقول إنه من الذين ليسوا براضين ولكنهم قلقون بسبب قراءاتهم . إن الإنطباعية لديه تهدف إلى الفلسفة الإنسانية فهو يأخذ منها عمقاً أكثر ، ولكنه يخون نفسه في الوقت ذاته .

٢ ـ انفصام أم تعاطف :

ريمي دو غورمون

يعتمد نقد ريمي دو غورمون[1] على كل من المدرسة التحررية والارتيابية والنسبية على حد سواء . ولكن مواقفه أكثر إلحاحاً وهي تقوده إلى استنتاجات أكثر جذرية .

---

١ ـ ريمي دو عورمون (١٨٥٨ ـ ١٩١٥) النزعات الادبية (١٩٠٤ ـ ١٩٢٧) ؛ النزعات الفلسفية (١٩٠٥ ـ ١٩٥٩) ؛ كتاب الاقنعة (١٨٩٦) انظر كتاب ج. رييس : ريمي دو غورمون (١٩٤٠) .

يستحيل وجود أي يقين بالنسبة إليه . فهو يحذر من كل يقين حذره من كل ادعاء معرفة شيء ما . فهو إذن يقبل كل الأفكار مؤقتاً إلى أن يظهر حدث جديد يؤدي به أن يناقض نفسه . إنه يريد أن يتذوق كل الأفكار على نحو متتال دون أن يتوقف عند إحداها . وهذا يعني أن يدفع بالفلسفة الإنطباعية إلى أقصى حدودها .

إلا أنه مع ذلك لم يرد أن يكون ناقداً انطباعياً من نوع لوميتر وفرانس الذي يتهمها بالسطحية . وفي الواقع فإن نقده لا يستند على اللذة الحسية : إن آثاره تمجيد صريح للذكاء الذي يعرّفه بأنه قدرة على التمييز . فهو يقترح لتجنب كل « يقين » ، وكل لغة ساذجة بحقيقة مطلقة ، أن يفكك التداعي المألوف الذي يجري حول الكلمات وأن يحذف النظام المتفق عليه لتجنب شرك العادة . يقول : « إن المهمة السامية للنقد لا تقتصر على زرع الشكوك فقط ، وإنما يجب أن تذهب إلى أبعد من ذلك، يجب أن تهدم ، وأن تحرق . إن الذكاء هو أداة ممتازة للنفي » .

إن هذه في الحقيقة فكرة من أفكار الشباب وإن دو غورمون لم يمارس في الواقع هذا النقد المحرق . فكتاباته عامة تمثل الميزات المألوفة للمدرسة الإنطباعية ؛ انها مجابهة كتب مع الأنا ؛ « لنأخذ هذا الأثر ؛ حديثاً كان أم قديماً ، ولنرَ هل يرضي ذكاءنا ، وهل يحملنا على التفكير ، وهل يؤثر على إحساسنا ويبعث فينا رغبات وأحلام ، ويرضي مثلنا الأعلى في الجمال » .

إن أصـــالة غورمون في مكان آخر . فقد استخلص من فكرة عدم وجود جمال مطلق وأن كل شيء نسبي ، هـــذه النتيجة التي لم يرَ لوميتر وفرانس كل أبعادها . وهي أن لكل مؤلف شخصيته الخاصة ، وأن كل كاتب يكوّن لنفسه فكرة شخصية عن الجمال وأن النقد يمكن أن يُفهم كتفسير لمثّل كل فرد. لقد تنبأ غورمون ، حين أرجع فكرة النسبية للناقد عن الأثر المدروس ، بالنقد القائم على الفهم الذي يسعى إلى إيجاد القانون الداخلي وإدراك مركز تعبير المؤلف .

٣ ـ نقد نرجسي : أندريه جيد[١]

وجد جيد نفسه مسوقاً إلى ممارسة النقد الإنطباعـــي وهو الداعي إلى عبادة الذات والخصم اللدود لروح النظام الذي طالما تنقل ، حرصاً منه على الصدق ، من موقف إلى آخر ، ولقد كان جيد أقل تعرضاً لخيانته من الذين سبقوه .

---

١ ـ أندريه جيد (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) : ادعاءات (١٩٠٣) ؛ ادعاءات جديدة (١٩١١) ؛ دستويفسكي (١٩٢٣)؛ رحلة الى الكونغو (١٩٢٧) ؛ مقال عن مونتاني (١٩٢٩)؛لنكتشف هنري ميشو(١٩٤١) الرجوع الى مقدمات كثيرة كتبها (عن بودلير وستندال وتوماس مان ، وشكسبير الخ) .أما عن نقد جيد بشكل خاص فيجب مراجعة كتاب: أندريه جيد لمؤلفه مارك بيكبدو (١٩٥٤) .

صدر له في منشورات عويدات كتاب : قوت الارض ورواية : مزيفو النقود .

الناشر

وبالفعل فإنه نفسه يؤكد ، في كتابه « دستويفسكي» «أن هذا الكتاب ليس إلا ذريعة اتخذها ليعبر عن أفكاره الخاصة » ويعلن أنه كتب « كتاب نقد واعترافات معاً » . إنه نقد « مناسبة » وربما أمكننا القول : مناسبة ليتوسع في فكرة عزيزة عليه ، ولاكتشاف رؤية بعيدة المدى . وهكذا يجدر بنا ألا نطلب من « جيد » منهجاً وإنما غياب المنهج : الشجاعة فيأن ننسى لفترة ما ، كل ما نعرف أو نعتقد معرفته ، وأن ننظر مرة أخرى إلى المؤلفات والمعضلات ... وبديهي أنه أكثر موضوعية مما يدعي . لقد عبّر حقاً عن مجموعة من الأحكام ، أعاد النظر فيها في كثير من الأحيان ونقحها مجازفا بأن يناقض نفسه ، وهي أحكام تتعلق بالأدب المعاصر بقدر تعلقها بالأدب الكلاسيكي والأدب القديم وغالباً ما تكون على شكل انطباعات أوليس هذا علامة على « حرية » « جيد » أن نجد أفكاراً شديدة الحدة عن راسين ولافونتين من خلال ملاحظاته في كتابه المشهور « رحلة إلى الكونغو » ؟ ويبدو أن جيد قد علق على آرائه عامة ، المنشورة هنا وهناك ، قيمة موضوعية وإن كان ثمة مناسبات شخصية وأوضاع خاصة قد أوحت بها إليه . على كل حال فإنه من الثابت أن « جيد » قد أعاد النظر في الفن ، وأن مفهومه له قد أثر ، سواء شاء أم أبى ، على نقده . « إن الفن لا ينسخ الطبيعة ولا أقبل إلا شيئاً واحداً غير طبيعي : الفن » « ليس هدف الفن أن يبرهن » ؛ « إن العمل الفني يجب

ألا يكون مغلقاً » ؛ « يستوجب الفن الإرغام : أولوية الشكل » . إن كل هذه الصيغ هي بالطبع ضرورة تقود نقده . إننا لا ندهش ، في هذه الظروف ، أن تكون بعض مقالاته كالتي نشرها في (المجلة البيضاء) دراسات تتجاوز المذهب الإنطباعي البحت .

إلا أن ثمة شكلاً قد بقي ، فهذه « الموضوعية » أليست مظهراً أراد به « جيد » ، سواء من جوهره أو مبدئه ، أن يعطي لنفسه حسب الضرورة أن يكون ليس فقط موضوعياً ومتحيزاً ، ولكن أن يكون أيضاً نظامياً ، قاسياً ، متحيزاً ؟
يجب ألا ننسى أخيراً أن (جيد) لم يرد أن يكتب (نظرياً على الأقل) إلا لنفسه وألا يدرس مؤلفات الآخرين إلا ليبحث عن ذاته . لهذا فإن (رسائله لأنجيل في كتابه (ادعاءات) هي بالفعل سيرة حياة فكرية كتبها من خلال نقده للكتب ، ولهذا السبب فإن نقد (جيد) يجد أفضل تبرير له في (المذكرات) ولكن أليس هذا إذن نفياً للنقد ؟

٤ – الانطباعية الخالدة

مهما كانت صعوبة التمسك بالحرفية ، فإن الإنطباعية هي ضرورة شعر بها النقاد دائماً ، فحين يكون الناقد مسرفاً في المنهجية ينتهي به الأمر أن يفلت منه الجوهر ، وينسى أن الكتب لم تكتب لتفسر من جهة أسبابها الخارجة عنها ، ولكن لتوفر

انطباع لذة نفسية أو فكرية ؛ وبالفعل فإن كل النقاد حتى أشدهم منهجية هم إنطباعيون في ناحية ما . ومهما كان الأمر فإن الإنطباعية قد أخذت اتجاهين .

الصحفيون .– إن الإتجاه الأول ، وهو الاتجاه الصحفي ، يلحّ على عدم جدوى بل على خطر الإدعاء بإرساء أحكامه وفق نظرية ، وتفسيراته على ضوء علم أو معرفة عميقة . إن نقد بول سوداي [1] كان من هذا النمط [2] . ويستطيع الأثر النقدي لكليبر هادنز أن يقدم مثالاً جيداً على ذلك ، إن مقدمة كتابه عن نرفال هي احتجاج عنيف على مؤرخي السير الذين يعتقدون أنهم قاموا بكل شيء حين رووا بالتفصيل مغامرات الشاعر الغرامية . فهو لم يشأ أن يدون تاريخاً بل تاريخ الأدب الفرنسي ، تاريخه ، حيث يحرص في مفارقات كبيرة ، مسلية في أغلب الأحيان ، على كسر القوالب التقليدية التي تحفظ فيها الأمجاد المقدسة .

إن مقالاته في الصحف هي حكمه على الكتب الحديثة ونوع

١– بول سوداي (١٨٦٩ – ١٩٢٩) : كتب العصر (١٩٢٩–١٩٣٠) كاتب الصيغة الشهيرة : « الادب هو ضمير الانسانية ؛ النقد هو ضمير الادب ؛ أي شيء يسمو عليه » ؟

٢ – وكذلك صيغة ليون بلوم التي أعيد اكتشافها مؤخرا . انظر : أثر ليون بلوم « النقد الادبي » (١٩٥٤) .

من الوصف الشعري المرهف الذي يدخلنا إلى « الجو » الخاص بأفضل ما كتب في آن واحد .

كتاب المقالات : آلان Alain . ـ أما الاتجاه الإنطباعي المختلف كثيراً الذي يتجه نحو المقال ، فإنه يعطي لذاتية الناقد كل أهميتها . إن هذا النقد لا يتميز عن النقد الحدسي ، ونقد التعاطف ونقد الإطالة ، إلا بأنه يرفض أن يؤلف ، وأن يفرض على مؤلفات الكتاب نظاماً لا يمكن إلا أن يكون قاسياً . إننا نفكر بكتاب « ملاحظات » لأندريه سواريز ، وخاصة كتاب « عن الأدب لآلان » الذي هو سلسلة ملاحظات صغيرة بلا ترابط: الآثار والكتاب الذين ذكروا ليسوا بالنسبة إلى الناقد إلا حجة ليعبر فيها عن أفكاره الخاصة الفلسفية أو الأخلاقية . والحق فإنه من الصعب تصنيف « آلان » ـ فلنرجع إلى كتابه عن ستندال و كتابه عن بلزاك . إنه يعطي لفكرته «قالباً انطباعياً» ولكن تكمن في أعماقه فلسفة روحية وعقلانية . وبالعكس ، فإن هذه الفلسفة ليست أبداً بمنهجية ولا بجديدة ، ولكنها تعتمد على الاختيار وتكون أحياناً غامضة ـ وهذا ما يقربها من نوع من الادخار الإيديولوجي . وربما كان نقده الأدبي في البدء نتيجة هذه « السعادة في القراءة » الذي غالباً ما يتكلم عنه ، وهذه الصيغ قد تمثل وجهة نظرة الحقيقة : « يجب أن نمضي سنوات في الفهم قبل أن نستطيع أن ننقد » ومتى « وجدت

أنه ينبغي أن نألف ما يقوله الكتّاب الجيدون ، وذاك خير من أن نجهد أنفسنا كثيراً في فهمهم » .

إن للإنطباعية أعظم الفضل في أنها حفظت للنقــد فتنة ولذة، لم نألفها لدى النقاد « الجديين » . ولكن إلى جانب ذلك، كما رأينا ، هناك وضع عنيف في شدته ، وإننا ملزمون دائماً ، شئنا أم أبينا ، أن نخرج منه ، مما يؤدي غالباً إلى نظرة سريعة وسطحية للمؤلفات . إن دراسة تعتمد الصبر واليقظة أو تعتمد سعة العلم بكلمة مختصرة لا تظهر إذن عديمة الفائدة كما قيل عنها .

٦ سعة العلم

لقد سجل النقد العلمي جهداً ، وهو جهد مخفق في كثير من الأحيان إلا أنه جدير بالثناء بحد ذاته ، ليدخل إيجابية كادت الانطباعية تنفيها عنه نفياً تاماً . وسيكون علماء النقد كمن سبقهم من العلمويين ، مولعين بالوقائع ، ولكنهم سيكونون أقل منهم فهماً في البحث عن أسباب الأحداث الأدبية في الوقائع النفسية أو الاجتماعية التي هي زائدة على الأدب . أضف إلى ذلك أنهم سيحذرون من مناهج التفسير المتسرعة جداً . ستكون غايتهم أكثر تواضعاً : أن يطبقوا في دراسة الكتب اهتماماً دقيقاً متجرداً ، وأن يجمعوا كل المراجع وكل المعلومات التي يمكن أن تفيدهم في توضيح باطني للمؤلفات. وإذا كانوا يستخدمون معطيات السيرة أو المعطيات التاريخية ، فإنهم يفعلون ذلك دون اتّباع رأي مسبق أو روح التنظيم ، بل ليحيطوا أنفسهم بضمانات موضوعية .

١ – تحول النقد الجامعي

إن الذين خلفوا برينوتيير قد غيّروا نقد الأساتذة من خلال هذه الرؤية . لقد استبدلوا المنهجية التي أرادوها خطابية في الماضي بالحرص على الدقة والصرامة ، وهي ميزات أقل بريقاً ولكنها أكثر صلابة . ومع ذلك فإن التغيير لن يحدث دفعة واحدة . فما يزال « فاغيه » يمثل الفلسفة الإنسانية القديمة ولا يعير سعة العلم والتاريخ اهتماماً كبيراً. وعلى العكس من «فاغيه» نجد « لانسون » يمتدح ويمارس نقداً يقوم على الدراسة الدقيقة للوقائع دون أن ينسى أن دراسة الأدب تهدف أولاً إلى تنمية الفكر والذوق . إن إصلاح التعليم عام ١٩٠٢ الذي يسعى إلى إحلال الروح « العلمية » محل الروح « البلاغية » التي كان النقد يعتمد عليها في الماضي ، قد خلـّد هذه النزعة الجديدة من حيث الأنظمة وضمن استمرارها .

أميل فاغيه [١]. – ليس في الحقيقة بعلاّمة ولا بمؤرخ . إنه رجل مثقف ، يستطيع أن يقوم بمقارنات مهما كان نوعها وهو قارىء كبير : إنه يندد بالأحكام المسبقة التي يطلقها العقائديون

---

١ – أميل فاغيه (١٨٤٧–١٩١٦) : القرن السادس عشر (١٨٩٣) القرن السابع عشر (١٨٨٩) القرن الثامن عشر (١٨٩٠) القرن التاسع عشر(١٨٨٧) ، كتاب سياسيي القرن التاسع عشر وفلاسفته في الأخلاق (١٨٩١–١٩٠٠) الخ .

والعلميون ، وهو حين يعترف أن النقاد يقدمون معلومــات عن أنفسهم أكثر مما يقدمون عن الكتّاب الذين يتحدثون عنهــم ، يعطي بذلك أدلة للانطباعيين . ولكنه يدعي – دون أن يتوصل دائماً إلى ذلك – النزاهة ، ولا يطمح إلا إلى « أن يرشد القارىء إلى وجهة النظر التي يمكن أن يضع نفسه فيها ، والتي قد يكون من المستحسن أن يضع نفسه فيها ليقرأ أثراً عظيماً » . إن اختصاصه يقوم على تحليل الأفــكار ومناهج الفن وأن يصنف كل ذلك وفق مخطط منطقي وأن يقدم صورة واضحة ما أمكن عن كبار الكتاب الفرنسيين .

لم يأت نقد « فاغيه » بشيء جديد من ناحية المنهج ، ولكن نقده ينتمي إلى نوع لا يزال قائماً حتى يومنا هذا . إن « أندريه بيللسور » بإنسانيته وحبه للتحليل الواضح وحرصه أن يكون متعلماً دون أن يظهر متحذلقاً ، يمثل هذه النزعة خير تمثيل ، وهو ينادي بالحفاظ على حق النقد ، حق الجامعي منه في أن يبقى فناً .

غوستاف لانسون[1]. – تأثر لانسون تأثيراً كبيراً بتين

---

[1] – غوستاف لانسون (١٨٥٧ – ١٩٣٤) تاريخ الادب الفرنسي (الطبعة الاولى ١٨٩٤) ؛ بوسويه (١٨٩٠) ؛ بوالو (١٨٩٢) ؛ كورني (١٨٩٨) ؛ فولتير (١٩٠٦) ؛ كتيب عن سيرة الأدب الفرنسي الحديث (١٩٠٩ – ١٩١٤ ؛ مطبوعات نقدية عن الرسائل الفلسفية لفولتير (١٩٠٩) ؛ وعن كتاب تأملات لامرتين .

وبرونتيير على خلاف فاغيه . ولكنه لم يأخذ منهما إلا أقل الأمور صلاحاً للمناقشة ، وما هو علمي فعلاً . فلقد أخذ عن الأول فكرة البيئة ، بينما أخذ عن الثاني فكرة التاريخ . فهو يؤكد أنه لكي ندرس الأدب يجب أن نبدأ بعدد من الأبحاث العميقة (سنعددها فيما بعد) تهدف إلى إبعاد كل أسباب الأخطاء التي تتعلق بالحوادث . ولكن ليس هذا بالنسبة إليه إلا نقطة انطلاق . فسعة العلم ليست هدفاً بحد ذاتها . كتب يقول : « إن الرياضيين كما أعرف بعضاً منهم ، الذين يسليهم الأدب والذين يذهبون إلى المسرح أو يأخذون كتاباً ليروّحوا عن أنفسهم هم على صواب أكثر من الأدباء الذين ، وأعرف عدداً منهم ، لا يقرأون ، ولكنهم يعرّون الكتاب الذي يستولون عليه ، ظناً منهم أنهم يحسنون صنعاً بتحويله إلى بطاقات » . إن سعة العلم ليست إلا وسيلة تسمح قبل كل شيء أن نعرف الآثار معرفة جيدة .

وكما أن الأدب « هو أداة ثقافة داخلية » فإن هذه المعرفة الجيدة تتيح لنا أن نتذوق بطريقة أفضل الكتب ، وبالتالي أن نحسن الاستفادة من قيمتها المكونة . لا يستطيع الناقد إذن أن يحكم ولا يجب عليه أن يعفي نفسه من الحكم ، وهنا أيضاً تستطيع سعة العلم أن تنفع ، فالتاريخ يسمح لنا على سبيل المثال أن ندرك أن كورناي قد رسم الناس كما كانوا في عصره ؛ وتسمح لنا دراسة « المصادر » أن نحكم على إبداع لامرتين . ولكن سعة العلم وحدها هي

أبعد ما تكون عن النفع . وبالفعل ، فإن الذوق هو الذي يحكم في آخر الأمر . إلا أن هذا الذوق هو في الأصل ذاتي يتغير وفق الناس : إن لانسون كفاغيه ، يتعرف عليه وينبئنـا في مقدمة كتابه « تاريخ الأدب الفرنسي » أنه يأتي « بالآراء والأنطباعات والأشكال الشخصية للفكر والشعور التي حددها لديه الاتصال المباشر والمستمر للمؤلفات » .

إلا أننا نجد حتى في أحكامه الشخصية شيئاً من الموضوعية : فهو يجهد في أن يحكم بلا تحيّز ، وبلا رأي مسبق ويقول إنه يأمل « ألا يكون قد أحب شيئاً أو ذمّ شيئاً إلا لأسباب ذات طبيعة أدبية » ، وإذا ما اعتقد أنه قد أخطأ ، فهو لا يتردد في الطبعات الأخيرة لكتابه« تاريخ الأدب» أن يدخل « ملاحظات ندم أو ارتداد » ليخفف من حدة أحكامه . إن فضل لانسون لا يعود إلى أنه أدخل مناهج في الدقة والصواب وجعل لهـا الأفضلية فحسب،بل إنه بحرصه أن يكون مفكراً إنسانياً ، قد تدارك مسبقاً بعض الأخطاء ؛ فهو يستحق كل تقدير على نزاهته الفكرية .

٢ — مناهج سعة العلم

لم تبدأ سعة العلم مع « لانسون » ولا في القرن التاسع عشر نفسه ، ولكنها بقيت حتى مطلع القرن الحاضر دون أي اتصال مع النقد . وغالباً ما ركدت في التجميـع البحت ، من غير أن

تؤدي إلى أية فكرة .

قال لانسون : « إن النقد وسعة العلم هما مهنتان استمرتا طويلاً بلا اتصال أو ارتباط » وستكون هذه في القرن التاسع عشر مهمة أفراد من أسر مرتا وبواسيه وباري وبيديه أن يربطوا هاتين المهنتين في دراسة الأدب القديم وأدب العصور الوسطى ، في انتظار أن يأتي آخرون ليفعلوا ذلك بالنسبة إلى الأدب الفرنسي الحديث ، ويعود بعض الفضل في ذلك إلى الدفعة التي أعطاها لانسون . ولعلّ من الملائم أن نفحص الآن بشكل عام ما هي مناهج سعة العلم هذه ؟ وبما أن هذه المناهج تقتصر في الأصل على أن تدخل الروح التاريخية في النقد الأدبي ، فعلينا أن ندرس مفهوم « التاريخ الأدبي » في علاقاته مع النقد بحد ذاته.

إننا سنفحص أولاً الأعمال التفصيلية ، التي تقتصر على سعة العلم البحت ، ثم كيفية استعمال سعة العلم هذه في أعمال تركيبية سواء عن تواريخ أدبية أو عن دراسات عن الكتاب .

البحث عن التفاصيل . – يجب أن نبدأ ، لكي ندرس كاتباً أو نقطة في تاريخ الأدب ، بعدد من الأبحاث ، وهذه الأبحاث ليست نقدية بل تقتصر على علوم تساعد في النقد . ونتيجة هذه الأبحاث هي طبعات نقدية وتعليقية ومقالات في المجلات العلمية الخ ..

يجب أولاً أن نتأكد من النص الذي نقرأه. إن ضرورة النقد

الحرفية لبديهية بالنسبة للآداب التي سبقت اختراع الطباعـة . يجب أن نقارن المخطوطات ونبني النص الذي يطابق ما كتبه المؤلف وفق أقرب الاحتمالات إلى الواقع . ولكن هذا العمـل ضروري أيضاً بالنسبة للأدب الحديث : إن الطبعـات النقدية تقدم النص في أفضل ما يتفق مع نوايا المؤلف الحقيقية (مثلاً الطبعة الأولى أو الأخيرة التي راجعها المؤلف) وفي الملاحظات، الروايات المختلفة الأساسية التي وجدت في الطبعات الأخرى أو المخطوطة ، إذا ما وجدت . ويستطيـع الناقد بعد ذلك أن يحاول من ذلك استخلاص النتائج عن عمل الكاتب وتطوره ،الخ.

فإذا ما أُقيم النص يجب أن نتأكد من حسن فهمه : من هنا تأتي ضرورة دراسات القواعد والأسلوب التي تستند على القواعد التاريخية واللغوية ، ودراسات العروض والمفردات الـخ . . إن طبعات مفسرة مصحوبة أحيـــاناً بمفردات الكاتب وقواعده تعطي ، في بعض الملحوظات ، تفسيرات عن الإشارات التاريخية وسمات التقاليد ، والأنظمة العامة ، وبمجمل القول ،عن كل ما لا يسمح لنا اختلاف الأزمنة ، أن نفهمه بطريقة مثلى .

هناك ميادين أخرى لسعة العلم ترتبط مباشرة بالنقد؛ فلنذكر هنا بعضاً منها :

– نشر مؤلفات لم تنشر ، وغالباً ما تضيء هذه المؤلفات من زاوية جديدة ، المؤلفات المعروفة بل شخصية المؤلف نفسها .

– السير الحياتية ، العامة أو الخاصة ، التي تسمح للباحث أن يجد بسرعة تعداد كل الكتب وكل المقالات التي تتعلق بموضوعه؛

– المشاركات في سيرة حياة الكتّاب ؛ إن أقل التفاصيل عن حياة الكتّاب المشهورين قد فحصت بدقة وفق أكثر مناهج التاريخ أمانة ؛ وهكذا تتبدد بعض الأساطير وتعرف النقاط الغامضة كما هي ؛

– تقتصر دراسة المصادر على البحث سواء في الإنتاج السابق ، أو في سيرة حياة الكاتب عن أصل الفكرة والتعبير والموضوع . إن هذا يشكل نقطة دقيقة تدعو للمناقشة . إن المسألة بسيطة نسبياً (نظرياً على الأقل) حين يتعلق الأمر بالكاتب الذي قلّد كرونسار أو شينيه ، أو بمؤرخ ما . أما بالنسبة للآخرين فإن الخطر يكمن بتقديم مؤلفاتهم كسرقات لكتّاب سابقين . تظهر مثالية لانسون مستحيلة : وهي «أن تتوصل إلى أن نكتشف في كل جملة الحدث أو الموضوع الذي أثار ذكاء الكاتب أو حرّك خياله » . إنه من الصعب أن نحسب حساباً لما هو أكيد ومحتمل ، وللشعور واللاشعور ، لا سيما اننا لا نستطيع أن نعرف أبداً كل المصادر . ومع ذلك فإن العمل ليس خلواً من الفائدة : فدراسة المصادر هي إحدى الوسائل الأساسية للنفاذ إلى مختبر الكاتب : إنها لا تسمح أن تفسر عبقريته ، ولكنها تساعد على أن نفهم كيف كان يعمل وأن نستخلص إبداعه . وهي على كل حال لا تقتصر على نفسها : إنها تطلب أن يفسرها ناقد ذكي .

إن دراسة التأثيرات أكثر نفعاً للتاريخ الأدبي ؛ فيجب أن نحدد ماذا كان نجاح المؤلف أو الكتاب ، وماذا كان كسبه بعد موته ، ودوره في تاريخ الفكر أو أشكال الفن ، وبطريقة عامة مكانته وأهميته في التاريخ الاجتماعي والتاريخ الأدبي .

التاريخ الأدبي . – يجب أن تسمح هذه النقاط التفصيلية أن نتوصل إلى تركيبات ؛ إننا سنبدأ بالأكثر سعة أي بتواريخ الأدب . ولكن ما تاريخ الأدب ؟ إنه ليس مجموعة دراسات عن كتّاب كبار وحسب . يجب أن نطبق في مجال الأدب أيضاً المناهج المألوفة في التاريخ : أن نميز العصور ونحدد من خلالها الاتجاهات المسيطرة ؛ أن نظهر تسلسل الأحداث ؛ ونقيم لكل عنصر أو لكل نوع نـدرس عصره ، لوحة تأخذ بعين الاعتبار الصغار لنضع من جديد الكبار وفق الظروف المرافقة ؛ أن نربط الحوادث الأدبية بوقائع أخرى للتاريخ ؛ وبمجمل القول أن نقدم الأدب في ديمومته وفي استمراره الحي ، وأن نحيي مؤلفات الماضي القديم أو القريب ، كما لو كنا نعيش زمن ظهورها ونحن نفهمها على نحو أفضل لأننا نعرف النتيجة .

فلكتابة تاريخ الأدب الفرنسي مثلاً في هذه الروح لم يعد يكفي رجل واحد للقيام بهذا العمل . لقد جمع « بوتي دو جيلوفيل » و « كالفيه » في الماضي و « بيديه » و « هازار » في أيامنا ، كل هؤلاء جمعوا حولهم مختصين ليبنوا كل هذه المجموعات . ومن الضروري أن يوجد بالقرب منهم آخرون أقاموا تأليفاً أقل

طموحاً ولكنه أكثر دقة وأكثر تفصيلاً وأن يكتبوا تاريخ قرن أو تاريخ فن أدبي أو تاريخ مدرسة أدبية . وكما أن التاريخ لا يوصف بصفة محددة كذلك فإن التاريخ الأدبي يتجدد بلا انقطاع لأن حوادث جديدة تُكتشف دائماً كما أن تفسير هذه الحوادث واستخدامها لا يعني يقيناً مطلقاً ، وأن الفن لا يقتضي الدقة والصحة وحسب ؛ وإنما يلزمه أيضاً نوع ما من العبقرية .

ثمة دراسات تاريخية أُخرى تبتعد أكثر فأكثر من وجهة النظر النقدية البحت وتعالج هذه الدراسات الواقعة الأدبية على أنها حدث إجتماعي مماثل لغيره ، مجرد عن قيمته الجمالية ؛ ومن هنا فلم يعد ثمة مجال لأن نميز الكبار والصغار ، بل على العكس فإن كتّاب الدرجة الثانية لهم غالباً أهمية أكبر في تاريخ الحوادث الاجتماعية .

وهكذا فلقد اقترح « لانسون » أن يكتب ، إلى جانب تاريخ الأدب الفرنسي ، « أي الانتاج الأدبي » « تاريخ أدبي لفرنسا » ، وكان يقصد من هذا « لوحة عن الحياة الأدبية للأمة ، تاريخ الثقافة ونشاط الجماعة المغمورة التي تقرأ ، شأنها شأن الأفراد الشهيرين الذين كتبوا » . ولقد بدأ بعضهم بملء هذا البرنامج وذلك بتوسيعه أيضاً . فلقد درس « دانيل مورنه » فكرة فلاسفة القرن الثامن عشر لا بحد ذاتها وحسب ، ولكن من ناحية تقبل الجمهور لهذه الفكرة وفي تأثيرها على المعاصرين ؛ فلقد أظهر مثلاً أنه لا يمكن أن نعدّها من أسباب الثورة . ولقد

كتب بعضهم أيضاً تاريخ لحب في عصر ما : فتاريخ حب الطبيعة في القرن الثامن عشر سمح أن يعد روسو لا بين الكتاب فقط بل بين الجماعة المغمورة في عصره . إن مجموعة « الحياة الأدبية » التي أشرف عليها أندريه بيلي ، هدفت إلى وصف « حياة الكتّاب في الأوساط التي ناضلوا فيها . فالموضوع إذن قبل كل شيء هو تاريخ اجتماعي ، هو فصل في تاريخ التقاليد » . إن مؤلفات كهذه ، إنما تصف الأوساط الأدبية (الصالونات ، والمجامع العلمية) وتراجع مختلف الأنواع الأدبية المطروقة ، وتدرس ظروف الكتّاب الحياتية .

ويصبح تاريخ الأدب حينئذ مجرد فرع في التاريخ العام . وليس هذا إلا حالة خاصة . فتاريخ الأدب عامةقد جعل ليسمح لنا بأن نفهم المؤلفات العظيمة بطريقة أفضل ، وأن يخرج الكتاب الكبار من الأوهام المألوفة التي قد يتركون فيها ، وألا نحكم عليهم في المطلق دون أن نأخذ بعين الاعتبار مرور الزمن . يصبح التاريخ الأدبي حينئذ مساعداً للنقد ولا يمكن أن نميزه جذرياً عنه كما تمنى مثلاً « فاغيه » .

دراسة وافية عن المؤلفين . — حين يكتب النقاد الجامعيون الجدد دراسة عن كاتب ، يجدون أنفسهم أمام المعضلات نفسها التي اعترضت الآخرين . تتميز أعمالهم خاصة بما يضعون من مواهب تتباين قوة وضعفاً . ومع ذلك فهناك نقطة تجمع فيما بينهم وهي أنهم يواجهون الكاتب الذي يدرسونه من وجهة نظر

تاريخية بحت ، وبالتالي يهدفون إلى أن يلقوا ضوءاً ويفسروا أكثر من أن يحكموا . يُدرس الأثر بارتباطه بتاريخ المؤلف وبالتاريخ الادبي من خلال تاريخ المؤلف أولاً أي من سيرة حياته : يدرس حينئذ تطور فكره (وهكذا تبدد بعض التناقضات أو التشوشات)، تطور فنه ، العلاقات بين الاثر والإنسان . فمن التاريخ الادبي أيضاً تحدد مصادر المؤلف ، وإبداعه ؛ فلقد اختص « مورنيه » مثلاً بشرح الكتّاب الكبار ، وبدراسة المؤلفين من المرتبة الثانية والثالثة والعاشرة ؛ إنه يظهر على هذا النحو أن منافسي راسين قد اختاروا المواقف نفسها والمواضيع نفسها التي اختارها وأن الفرق الوحيد (والشائع) الذي يفصله عن غيره هو عبقريته ؛ وعلى العكس فإننا لا نجد في عصر موليير أية ملهاة يمكن مقارنتها بمسرحياته — وسندرس أيضاً معنى أفكار المؤلف آخذين بعين الاعتبار الجو الفكري الذي عاش فيه والظروف الدقيقة لكل أثر .

يخرج هذا المنهج من الجامعة ليعود إليها ، والكتب التي تؤدي إليها تبدأ من أطروحات الدكتوراه إلى الكتيب المدرسي، ويمكننا أن نصنفها إجمالاً بالطريقة التالية :

أ) السير الأدبية هي تطبيق على حالة خاصة في المنهج التاريخي . لهذا فإننا نصنفها هنا مع أنها غالباً ما تكون عمل كتّاب غريبين عن الجامعة . ويقتصر موضوع بعضها على سرد حياة رجل شهير ذي شخصية فريدة ؛ ومن هذا القبيل كتابات

« أندريه موروا» . فهي قد تساعد النقد ولكنها لا تتعلق بـه مباشرة . ويكون بعضها دراسات أدبية حقيقية . وهذا ما يحدث بالنسبة لسير الكتاب وقد ارتبطت بشدة حياتهم بأثرهم ، تفسر الواحدة بالأخرى . وهكذا فإن حياة كل من « بودلير » و « فرلين » التي كتبها « فرنسوا بورشيه » لهي تعليق حقيقي على أثر هذين الشاعرين ؛

ب) تقتصر أطروحات الدكتوراه عامة على مظهر من أثر الكاتب ، وتفرض السعة والدقة المطلوبة في هذه الأعمال هذا التحديد . إنها أعمال ضخمة أغنتها مجموعة من الملاحظات الوثائقية وقائمة من المراجع ، وسيرة حياتية وافرة ولا تقوم فيه أية فكرة لا تستند على نص أو مرجع إلا ويذكر مصدره . وبالرغم من مظهرها المتحذلق إلى حد ما فهي غالباً ما تكون وسائل عمل ثمينة للنقاد الآخرين مهما كان منهجهم الخاص ؛

جـ) هناك أعمال أخرى ، أكثر بساطة ، توجّه إلى الطلاب بشكل خاص . فمجموعة الكتّاب الكبار التي صدرت في نهاية القرن التاسع عشر [1] تلتها مجلدات مجلة الدروس والمحاضرات[2] ثم مجموعة كتاب الطالب (التي أخذت بعد ذلك عنوان معرفة الآداب) الخ .. يؤمّن المؤلفون فيها للطالب أو للإنسان المثقف

---

١ — هاشيت .
٢ — بواقان .

بالإضافة إلى ما هو أساسي من المعلومات الوثائقية الضرورية ، يؤمّنون له دراسة عن الكاتب موضوع البحث ، وهذه الدراسة ينبغي أن تكون بالنسبة إلى القارىء نقطة انطلاق لعمل شخصي أعمق . إننا لا نبحث هنا عن إبداع وجهـات النظر ، وعن البريق في العرض ، وإنما نهتم فقط أن نعطي نوعـاً من الوصف للأثر وبعض عناصر الشرح التاريخي . هناك بعض الأعمال قـد خصصت لكتاب واحد أو لمسرحية واحدة : إنها من مجموعة : « روائع الأدب المفسر » أو « تحليل » قد يصبح أحياناً تعليقاً مسهباً ويتلو عرضاً لظروف الأثر تعقبه لمحات عامة ، وإن الكتب التي صدرت في مجموعة « الأحداث الأدبية الكبرى »[1] لها طابع تاريخي صرف .

د) وأخيراً فلقد ابتدىء منذ عدة سنوات بنشر مجموعة من المؤلفات الصغيرة [2] المخصصة للطلاب ولعامة الشعب حيث نجد فيها في شكل مخططات وجداول ، جوهر ما يجب أن نعرفه عن الكتّاب الكبار وتدلنا على النقاط التي يجب أن ننظر من خلالها لنعرف هذه الآثار ونقدرها . إنهـا ابتـذال النقد الذي يعتمد على سعة العلم . أما بالنسبة للكتب المخصصة للتدريس في المرحلة الثانوية فهي تسعى إلى أن تعطي التاريخ الأدبي والمقارنات

---

١ ـ ميلوتيه .
٢ ـ مالفير .

التاريخية من شتى الأنواع أهمية متزايدة ، وتؤمن تحت شكل مخطط ، المراجع الأساسية الواسعة المفيدة في الشرح المدرسي[1].

٣ - محاولات جديدة :
التقنية الأدبية

لقد حقق النقد نجاحاً في دراسة الآثار الأدبية ، لا من حيث « الغاية » وإنما من حيث « الكيفية » . وهكذا فإن النقد يهتم اليوم أكثر فأكثر بفحص تقنية الكتّاب الكبار .

وهكذا فإن « جان بريفو »[2] الذي امتاز بأنه جمع إلى جانب الدقة في المناهج الجامعية – كتابه « ستندال » هو أطروحة دكتوراه – تجربته الشخصية ككاتب ، حاول أن يجد مرة أخرى الطريقة التي كتب وحقق بها كل من « ستندال » و « بودلير » مؤلفاتهما ، وأن يفهم سر الإبداع الروائي والشعري وأن يلقي الضوء بواسطة مثالين – ولم يكن هذا بالنسبة إليه إلا بداية – على نفسية الكاتب . وهكذا أعطى لدراسة السير الحياتية والبحث عن المصادر إنتاجاً جديداً وبالتالي معنى واسعاً ؛ ولقد رفع في الوقت نفسه النقد إلى درجة نجحت

---

١ - وهكذا كتب مجموعة « إشرح لي ... » (منشورات فوشيه) .

٢ - جان بريفو ، الابداع عند ستندال ، مقال عن مهنة الكتابة ونفسية الكاتب (مركير دو فرانس ١٩٥١) بودلير ، مقال عن الالهام الشعري وابداعه . (المرجع نفسه ١٩٥٣) .

المناهج العلمية في شرحها وهي الإبداع الأدبي . إن هدف النقد بالنسبة إليه هو في الواقع شرح كيفية القصيدة ، وأن يرى ، كما يقال ، كيف بنيت وأن « يفهم ويشرح العمل الشعري بواسطة سبل لم يعرفها الشاعر مباشرة » إن لسير الحياة ، والمقالات السيكولوجية لفائدة عظيمة في مضمار دراسة التقنية الأدبية . وكذلك بالنسبة إلى البحث عن المصادر ، والتأثيرات التي تعرض لها الكاتب . ولكنه لا يأخذ من كل هذه المراجع إلا ما يسمح له بأن يرى كيف أن الإنسان ، المبدع ، قد وجد طريقه، وكيف أن أسلوبه وطريقته قد تكوّنا شيئاً فشيئاً بفضل تخبطات طويلة ، وكيف أن فكرة ، أخذت من قراءة ، من حديث ، من مشهد، قد تبلورت في نفسه حتى أصبحت شخصيته صرفاً ، وأدّت إلى أثر أدبي .

لا يحتل النقد الداخلي مقاماً أقل عند «جان بريفو » فمؤلفات « ستندال » و « بودلير » قد درست بدقة ومن خلال تفاصيل القالب . إنه يستعمل ما أمكن ذلك الروايات المتتالية للصفحة نفسها أو للقصيدة نفسها . إن النتائج التي يستخلصها من دراسته عن خلق الشخصيات وعن أسلوب بودلير جداً إيحائية ومقنعة جداً على وجه العموم .

ولقد توصّل هكذا إلى اكتشاف البلاغة والنفحة الشعرية الخاصة بالمؤلف الذي درسه ، إلى جانب المقارنات الكثيرة التي يقيمها مع مؤلفين آخرين ، والأفكار الكثيرة العامة التي يعبر

عنها معتمداً على تجربته الشخصية وعلى تجربة معاصريـه الـتي تعطي لكتبه أهمية قوية تفوق مجـرد معرفـة « ستندال » أو « بودلير » .

إن أبحاثاً كهذه ليست مطلقاً بجديدة . ولكن إبداع «جان بريفو » يكمن في أنه قد تعمق في هذه الأبحاث إلى أقصى حد ، وأنه طبق المناهج العلمية وأنه أقامها خاصة على فلسفة راسخة وواضحة . إن هذه الفلسفة التي تدين بالكثير إلى فكرة « بول فاليري » ، هي أولاً نقد لأسطورة الإلهام الرومانسية التي يدعي أصحابها أنها تكفي لكل شيء : للعبقرية الغامضة والإلهية التي قد تخلق من العدم . فالإبداع لا يكمن في نقطة الإنطلاق ولكن في التنفيذ . يجب ألا تقتصر الدراسة السيكولوجية على اكتشاف المشابهات بين الحياة والأثر ، ودراسة المصادر على أن تشير إلى المماثلات بين مطالعات المؤلف وكتاباته ؛ إن الاختـلافات هي التي تهم . يفهم الأثر الأدبي كنضال ضد المقاومات وكمجموعـة من المصادفات السعيدة عرف المبدع أن يستفيد منها . إنها ثمرة إرادة ساعدتها المصادفة . إنها تفترض إذن مهنة . وهكذا فإن عمل الناقد ممكن ومثمر ، لأنه ليس كل شيء سراً وحماسة مقدسة .

لو عرف العلماء دائماً أن يبقوا آمينين على مبادىء «لانسون» الحقيقيـة ، وألا يدفنـوا أنفسهم تحت كوم البطاقات ، وألا يعتبروا سعة العلم إلا واسطة وأداة ، لتهاوى من تلقاء نفسه

كثير من النقد الذي يوجه إليهم عادة .

يبقى مع ذلك موقفهم مخيباً للأمل . إن ما ينقص منهجهم هو أن يعي هذا المنهج أكثر فأكثر وسائله وأن تكون له فلسفة. لم يعد أحد يؤمن بنظرية العرق والبيئة والزمن ؛ ولكن اعتاد كل الناس أن يذعنوا لها ويدرسوا سلالة الكتّاب حتى الجيل الثالث ، ويصفوا المشهد حيث خطت عبقرية المستقبل خطواتها الأولى . إنهم يقتصرون على أن يضعوا سيرة الحياة بجانب الدراسة النقدية ؛ ولكن كيف يجب علينا أن نفهم بدقة الملاقات بين الإنسان ونتاجه ؟ كيف نحـل مشكلة المصادر ، ومشكله الأسباب في « السيكولوجيا الأدبية » ؟ إننا نعلق أهمية كبرى على التاريخ ؛ ولكن بماذا يشهد لنا التاريخ ؟ هل يمكننا أن نقول مثل « رنان » ، إن الإعجاب الحقيقي هو تاريخي ؟ إن أجوبة مثل أجوبة « جان بريفو » قد أتت متأخرة وقد لا تحل المشكلة حلاً تاماً .

ثم إن الثقة بالنفس تنقص هؤلاء النقاد . إن تواضعهم مشرف جداً ، ولكنه يمنعهم من أن يحكموا، وحتى أن يحملوا في الشرح هذا الهوى في أن يثبتوا وجودهم الذي بدونه لا يمكن أن يتعمّقوا حقاً : لقد فاتتهم روح المغامرة .

٧ نقد وإبداع

لقد أضاع الناس منذ سانت بوف كثيراً من روح المغامرة النقدية . ولم يكن علماء النقد وكذلك أنصار « تين » في النقد ، والإنطباعيون يشعرون أنه يمكن أن يكون للنقد وظيفة خلاقة ، وهي ليست بالتالي – ويجب خاصـــة ألا تكون – مجردة من المجازفات الفكرية . ويبدو لنا جلياً أنه يمكننا أن نجمـــع ، حول مفهوم « الإبداع » هذا ، مجموعة كاملة من النقاد الذين مارسوا نوعاً من الإلتزام الشخصي الحي ، في سبل غالباً مـا اختلفت ، ولكنها كانت دائماً حريصة على أداء عمل مبدع قـد يكون اختيارياً ، واستمراراً ورحلة .

إن نظرة كهذه نجدها عند الذين يبررون إذن النقد الإنفعالي ، وهم يجدون في الكتاب فرصة المجابهة والنضال حول الآراء التي

يكوّنونها عن الشعر ، والرواية والأدب عامة[1] ؛ وخاصة لدى الذين باحتكاكهم مع فكرة حية تختلف عن فكرتهم ، يجهدون بالرغم من حرصهم على هذه المسافة الضرورية بين الأشخاص والتي لا مفـرّ منها ، ليتعرفوا وليعيدوا بناء وحدة الأثر . إنهم جميعاً ، على كل حال ، وقد انطلقوا من مادة كما لو كانت « غذاء » (ممثلة هنا بكتب الآخرين) ، يجعلون من ذلك وضع تأمل وحيد ومجد بجد ذاته ؛ إنهم يتوصلون إلى أن يتجاوزوا معضلة الموضوعية — الذاتية بقدر ما هم واعون أن النقد لا يمكن تجريده من شخصيته ليصبح شاهداً أو حاكماً مطلقاً ، إنهم ينادون « بالذاتية » النقدية كحل موضوعي ويكون ذلك طبعاً بالاتصال مع ذاتية أخرى ولكن بمواجهتها كما لو كانت تعبيراً عن تمهيد يسعى نحو الحقيقة : فالمعرفة الموضوعية لا تعني المعرفة الخارجية ولكنها تعني حدساً للحميمية . هي إبداع ذو

---

١ — انه لمن البديهي ألا نعني بالنقد الانفعالي نقد منازعة أنصار موراس ونقد بائع الصحف الذي لا يتردد في أن يسحق بهراوته كل الذين لا يفكرون كما يجب . ان موقفه القومي الضيق يبعده عن موقف استقبالي، صنعه الانفعال المبدع والمنفتح . وعوضاً عن هذا نجد عودة الى فلسفة مطلقة رثة . هذه هي المعادلة التي ينادي بها موراس (مقال عن النقد عام ١٨٩٦) والذوق والكمال والعقل ، والتقليد ؛ وكل ما تبقى هو « بربرية » . ونجد في مكان آخر : « هناك جمال خالد ، كلاسيكي ، عاقل » الخ . يجد مورا شأنه شأن لاسير كل هذه المبتذلات ، وباسمها يستسلم إلى نقد متطرف ، متحيز ، لأنه جزئي ، نتاج رائع للسلبية ، _ في نضال مريب .

معنى ثلاثي للبناء من جديد ، ولإبراز القيمة ، وللجابهة مثمرة . ولكن هل يعطي اللجوء المواجه عامة للحدس الفردي كل الفرص للتقدير الجدي ؟ .

نقد بودلير . – تعود هذه النزعة النقدية في الحقيقة إلى سانت بوف وإلى بودلير[1] الذي يبدو أنه قد حقق بطريقة أفضل ما كان يحلم به سانت بوف في إخفاقات غامضة .

ليس النقد في عرف بودلير علماً ولكنه مساهمة فنية . إن النقد يهرب من الأنظمة ويخضع للأثر مع هذا التعاطف الذي هو أفضل مساعد للذكاء، ويمكننا أن نعتبره خضوعاً رفيعاً . فبدلاً من أن يتبع الأثر تبعية عبودية وتطفل ، يحيا بالقرب منه ، حياة خاصة ، وأحياناً يتبع طريقاً موازية يراقب منها ويحكم وفق إيقاع مستقل : ولكن كي يدرك بودلير أغوار نفسه ، يجب عليه وقد أغلق أذنيه على الضجة التي في الخارج ، أن يضع نفسه في وسط الأثر ويحيا من خلاله . أليست هذه في الواقع هي الإزدواجية الأساسية للنقد الصحيح ؟ إن بودلير على كل حال يحيا هذا بشغف : وهنا تكمن هذه الميزة التي يقبلها كحد فاصل، لأنها هي وحدها يمكن أن تثير اتصالاً، وأن تثير معرفة. « فالحكم يعني آنئذ إما أن نحب أو نكره » .

---

١ – اننا سنجد الآثار الرئيسية النقدية لبودلير في ديوان :الفن الرومانسي وخاصة في دراسة عن غوتيه حيث نجد الشاعر قد أدرك تماماً منهجه النقدي.

هناك طبعاً عند بودلير ، حدود غريبة : أولاً الناحية الصوفية ، ويأتي أيضاً هذا الجانب الغنائي ، هذه الحساسية المرهفة جداً ، التي غالباً ما تختل وتصبح خاضعة لأخطاء في التقدير بسبب مفاجآت القلب وشطحات الخيال . إن الشاعر يبحث عن نفسه أكثر مما يجب في الآثار التي يحاول أن ينفذ إليها كي لا يفسرها أحياناً وفق إمكاناته الشخصية : وحينئذ كم من أفكار قد تخفى عليه !

تغيّر أم منافسة ؟ . – إذا أردنا أن نفسر حركة هذا النقد الخلاق والذي يعيد الخلق من جديد في آن واحد، هذه الحركة التي تكلمنا عنها في هذا الفصل، وجب علينا أن نأخذ صورة التغيّر. إن تعاطفاً تاماً قد يصبح تبدلاً يوحد النقد بموضوعه : يصبح النقد حينئذ هذا الموضوع ولا يبقى نقداً. ولكن على عكس ذلك، تترك مجموعة من وجهات النظر الخارجية النقد غريباً عن موضوعه. إن « التغير » ضروري ولكن إلى أي حد يجب أن يذهب ؟ إننا سنرى كيف أن تيبوديه ، وفاليري ، ودو بوس ، وجالو ، وريفيير قد ساروا بعيداً على تفاوت وذلك في مجال الأسلوب ، الفكري أو الشعوري ، وسنرى عمق هذا الاتحاد ؛ وكيف أن تيري مولنيه وجيرودو وأنصارهم سيستخدمون قواهم بعنف في نضال مع المادة الروحية التي تقدم إليهم وقد جعلوا بينهم وبينها مسافة أكبر موضحين أنفسهم وغيرهم .

١ - ألبير تيبوديه

لقد شعر ألبير تيبوديه[١] مسبقاً بكل الاتجاهات النقدية تقريباً في النقد الحديث (النقد الذي يستند على التحليل النفسي، والفلسفي) محتفظاً في الوقت نفسه بأفضل ما وجد من قبله . وهكذا فإنه قد حقق ، في عصره ، نوعاً من التركيب الذي نتج عنه أن جنّبه مخاطر تبدلات أكثر شمولاً كالتي سنجدهـا عند غيره .

ذكاء وحدس . — لقد أراد تيبوديه قبل كل شيء ألا يفصل المعرفة الحدسية عن المعرفة الشاملة .

ففي مقال له وضع فيه كتاب « بلزاك » لكورتيوس الألماني مقابل كتاب « بيلسور » أعلن أنه : «لقد توصل القرن العشرين بعد الأحكام المتناقضة في الماضي ، إلى تركيب عنيف . إنـه يدرك بلزاك في وحدته وشموله ، كعبقرية خلاقة لا تحدها أية صيغة ، وهذه العبقرية أحدثت في نظام عظمة خالدة صورة عن

١ - ألبير تيبوديه (١٨٧٤-١٩٣٦) شعر ستيفان مالارميه (١٩١٢ عدل سنة ١٩٢٦) ؛ فلوبير (١٩٢٢) ؛ ثلاثون عاماً الحياة فرنسية (١٩٢٠ - ١٩٢٣) بول فاليري (١٩٢٤) ؛ ستندال (١٩٣١) ؛ فيزيولوجية النقد (١٩٣٠) ؛ وهناك قسم كبير من المقالات التي ظهرت في N. R. F. قد جمعت في مجلدات الخواطر ؛ أما كتاب تاريخ الادب الفرنسي من عام ١٧٨٩ الى أيامنا فلقد ظهر بعد موته (١٩٣٦) .

الكون والإنسانية من المادة المعطاة في زمن ما » . إن النقد الذي مارسه كورتيوس ، في نظره ، « يسعى أن يستخلص من الأثر موضوعاته ، وأن يبحث عن موسيقى النفوس ، بنفس الطريقة التي كان يبحث فيها سانت بوف عن تاريخ طبيعي للنفوس » ، ويضيف أن « الناقد الألماني قد هدف إلى «ميتافيزيقية » بلزاك ، أما الناقد الفرنسي فلقد سعى إلى « سيكولوجيته » ، وإلى « أخلاقيته » وإلى الاستفادة من بلزاك . يفكر الأول بالنار الداخلية لبلزاك ، أما الثاني فبالنور الذي يغير مكانه لينير على التوالي ، مجموعات البناء الضخم . يريد أحدهما حدساً أما الآخر فيريد ذكاء ، أو بالأحرى هذا الشكل من الذكاء المتحد بالحساسية ، والذي يسمى الذوق. إن كورتيوس يصنع من مقال «هوغو فون هوفمانستال» ، هذا المديح الذي يبدو أنه «لا يكتب عن بلزاك وإنما يأخذ الأفكار منه» . إن حرفي الجر قد يحديان كصيغة لهذين الناقدين .

إن الدور الذي لعبته الفلسفة ، دون البحث عن التأثيرات الخارجية ، أو نوع من التكوين الفلسفي على الأقل ، في النقد الفرنسي فيما بعد الحرب ، قد بدا لتيبوديه معبراً جداً . ولقد مارست فلسفة « برغسون » خاصة تأثيراً كاملاً « بأن عوّدت الأذهان على أن تضع على طول الخط قيم الحركة بدل القيم الثابتة » . وهكذا يمكن لنقد جديد أن يتشكل لدى الفلاسفة شأنه شأن النقد القديم وقسم من النقد الحديث اللذين شكلتهما وهيأتهما

الفلسفة الإنسانية والأنظمة الأدبية » . إن دعـاة « برغسون » وخاصة دعاة الفلسفة « الإيونية » الذين لديهم معنى التنوع ، والتمدد ، سيكونون أحسن استعـداداً من « الايليين » لنقـد الفلاسفة هذا ، الذي يسعى أن يرى الكتّاب لا على أنهم أجزاء من العالم (كما كان يفعل تين) بل على أنهم عوالم .

إن هذا النقد الجديد ، قد مارسه تيبوديه نفسه إلى حـد ما [1] إلا أنه قد بدا له غير واف ، لقد أراد إضافة « بلسور » إلى « كورتيوس » . وتبدو مثاليته من خـلال المقال الذي ذكرناه سابقاً تنسيقاً لمناهج كثيرة : إنه نقطة انطلاق فلسفية ، كما عند كورتيوس ، ثم دراسة لتقنية الرواية ، « مرتبطة بتقنية عامة وبتاريخ الرواية » (إن هذا يذكرنا مسبقاً بجان بريفو) ، يقول : « ثم إني أنهي عملي في مجال التقاليد والذوق » مثـل بلسور . إن هذه المثالية في التوفيق تظهر في الفنين اللذين يمكن أن نميزهما في أثر هذا الكاتب الذي كان تارة أستاذاً ، وطوراً ناقد مجلات وكاتب مقالات في التاريخ الأدبي والنقد المحض .

تاريخ أدبي ونقد بنّاء . — في كتاب « تاريخ الأدب » أراد تيبوديه أن يظهر وهو من دعـاة برغسون المخلصين ، الحركة المستمرة ، الديمومة والسياق غير المتقطع ، وبمجمل القول حياة الأدب الفرنسي بدلاً من أن يقطع التاريخ قطعاً واضحة متميزة .

---

١ ـ مراجعة ألفريد غلوسر : ألبير تيبوديه والنقد المبدع ١٩٥٢ .

من هنا يأتي المفهوم ، الذي قد أصبح الآن كلاسيكياً « للأجيال »، الذي حلّ مكان الفترات أو العصور. إنه « رواية جمهورية الآداب » التي أراد أن يصنعها . أضف إلى ذلك أنه عوضاً أن يدعي ، كما فعل برونتيير ، أنه ديكتاتور هذه الجمهورية وحاميها ، فلقد وضع نفسه كهاو ومتذوق أبيقوري للكتب ، مسمياً نفسه « مواطناً » برجوازياً ، متسكماً في جمهورية الآداب » .

لقد طبق في كتابه عن « فلوبير » المناهج التي يبرهن عليها علم لانسون الواسع . فهذا الكتاب ينطلق من دراسة جديدة لحياة فلوبير وكتاباته ، وتعطينا الطبعة الثانية مع تصحيحاتها البرهان على دقته . ولكنه يعرف أن « النقد الخلاق يبدأ حيث تنتهي سعة العلم » ، ففي النقد البحت تكمن عبقريته المبدعة . فأحياناً ، ولا سيما حين يكتب عن الشعراء ، فإنه يمارس نقداً مبدعاً حقاً وشعرياً .

إنه يتعلق بنتاج « مالارميه » أو « فاليري » بطريقة تجعله يفهمه من الداخل ، ويتعاطف بعمق معه . وقد يحدث معه أحياناً بالنسبة « لجيرودو» أو « لبيغي » أن يجد صوراً للأسلوب أو أشكاله ، قريبة جداً من تلك الصور المألوفة للكتاب أنفسهم الذين يتحدث عنهم ويدخلنا هكذا في جوّهم . ومع ذلك ، كي يبقى ناقداً ، فإنه يشعر أن هذا الموقف للبناء من جديد ، للإبداع الشعري في الدرجة الثانية ليس بمجد . لا يمكن أن

يكون النقد إلا شيئاً قريباً من التبدل ؛ فينبغي بالرغم من كل شيء أن نحافظ على أبعادنا . وهذا ما يفعله تماماً حين يدرس روائيين . ففصله عن بلزاك ، في كتابه « تاريخ الأدب» ، هو تطبيق دقيق إلى حد ما للمثالية التي خطها في المقال الذي درسه من قبل : إن بلزاك المبدع هو الذي يثير اهتمامه بشكل خاص ؛ فهو يحلل أسس الإبداع المختلفة لدى هذا الروائي ، ويعطي مجملاً المفتاح الفلسفي والجمالي للكوميديا الإنسانية ، ثم يدرس الأثر من وجهة نظر التقنية الإدبية ويختم بحثه بحكم ذوقي سريع . ولكن نقد تيبوديه أكثر خصباً حين يطبق على ستندال أو فلوبير بلا شك ، كما يلاحظ « غلوسر » ذلك ، لأن الذكاء النقدي عال لدى هذين الكاتبين ، وهكذا فإن تيبوديه يساويهما بسهولة . وكذلك فإن ما كتبه عن بودلير وعن رامبو لهو أقل قيمة من دراساته عن « مالارميه » و « فاليري » . ولكن هل يمكن أن نلوم ناقداً إن أحسن الكلام عما يحسن فهمه ؟ إن كل النقاد مهما كان منهجهم يقفون هنا .

نستطيع أن نقول أخيراً إن نقده هو صورة ناجحة عن النقد التقليدي والنقد الجديد الذي أعلن عن ظهوره : لقد جمع الحدس والتعاطف بالذكاء النقدي ، والحرص الفلسفي لتذوق الآداب نفسها ، لقد عرف أن يستسلم إلى عالم الأثر الذي يدرسه ليفهمه من الباطن محتفظاً بأبعاده ليدخل فيها نظاماً وإشراقاً ، كما نجح في أن يحافظ على الحدود التي قد تكون ضرورية بين النقد والإبداع .

٢ — فاليري ومغامرة الفكر

كان بول فاليري[١] ناقداً واعياً لغاياته ولطرقه . إن نقده[٢] وقد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بفلسفته « الفاليرية » يسعى أن يكون كبناء لمغامرة روحية أدركت من خلال الأثر ، وذلك بواسطة تبدل ، لا يعتمد على العاطفة بل على الذهن ، حيث يضع فاليري نفسه بكليتها .

النقد و « الفاليرية » . — كان جوهر « الفاليرية » الوصول إلى نظرية عامة للفكر ، تتيح بواسطة جهد طويل وقاس أن يعي الانسان نفسه — لأنه حين يعي الفكرة وفكرته ، فهذا يعني لفاليري وحدة . وتسهم كتاباته النقدية في هذا الجهد الهادف نحو معرفة ما هو الفكر . إنه من الصعب أن نفصل غاية نقده عن موقفه العام : إنه يهتم بالكتاب، « بالآخرين» ، كي يعلو عليهم ويسيطر على مؤلفاتهم بالبحث عن أسرار صنعها وسيرها لأن المشكلة الأساسية هي إعادة بناء سير الفكر .

---

١ ـ بول فاليري (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) ان كتاباته النقدية لعديدة وان كانت موزعة هنا وهناك ، لمنذ نصوصه المشهورة عن مالارميه ، ليونار دو فينشي، ديكارت ، حتى وصفه لاناتول فرانس وستاندال وفلوبير الخ...مراجعة كتاب المتنوعات الجزء الاول والثاني والثالث والرابع .

٢ ـ موريس بيمول ، المنهج النقدي لبول فاليري عام ١٩٥٠ .

إعادة بناء ذكاء . — إن نقد فاليري ، وقد أراد أن يتوصل إلى تحويل للجوهر وإلى اكتشاف القانون الباطني للشخصية الفكرية ، قد اتخذ كمنهج أن يعيد في نفسه عمل المبدع ، وذلك بواسطة جهد عنيد للخيال المجرد : كيف نستطيع أن نتخيل فكراً ، كيف يمكن أن يكون ديكارت ؟

إن المنهج الذي يعتمد على سيرة ليس له هنا أي نفع . فالأحداث قد تكون خاطئة . أضف إلى ذلك أن سيرة الحياة تدرك « الأنا الخاص » ، أكثر من « الأنا العميق » . وأخيراً ، وفق نظرية فاليرية بحتة ، فإن المؤلف ليس هو سبب الأثر ، وإنما الأثر هو الذي يخلق المؤلف : وهكذا « فإنه يجب أن نوجه أنظارنا نحو الأثر المكتوب » .

إن الأثر الذي قدم للناقد يجب أن لا نقتصر على تحليله. يجب أن نضع أنفسنا بشكل ما في ظروف الأبداع نفسها ، كي لا نكتشف فقط مبدأ الآثار المكتوبة ، بل الآثار الممكنة . « إن محاولة إعادة ترتيب الأثر من جديد تعني محاولة ترتيب جديدة لإمكانية آثار غير آثاره ولكن ما يمكن للمؤلف وحده أن ينتجها إذا أراد . إذن ، كي نقيم فرضية عامة كهذه ، فإن الوسيلة الوحيدة هي أن ندخل ذاتنا ، أي ندعو « الذاتية النقدية » والقياس ، لأنه لا نستطيع أن نتوصل إلى فهم العقول الأخرى إلا في ذاتنا ومن خلال ذاتنا . « إن فكرة موجزة تجعلنا نعرف أنه لا يوجد موقف آخر يمكننا أن نتخذه » . لا يهمل فاليري

مطلقاً دراسة الأزمات التي أثرت في حياة المؤلف، أي الأزمات الفكرية ، التي تشكل منعطفاً في سير فكره ، كما هي الحـــال لدى « ديكارت » ، و « وفيرهارين » ؛ إن دراسة التأثيرات لهامة بالنسبة لفاليري الحساس «تجاه اتحاد عام للعقول» ، هذا الاتحاد الذي يأخذ شكلاً « مادياً » بتأثير كاتب على كاتب آخر .

مقاييس الحكم . – إننا حين ننظر إلى أنفسنا ، وقد شرعنا في إعادة بناء الأثر نتوصل حينئذ إلى حكم : ويرى فاليري أنه بتحليل أخير فإن النقد يعني الحـكم . وهكذا سيكون نقـــد فاليري حساساً « بنقـــاء » الأثر من خـــلال مخططات المؤلف بالنسبة للقارىء : هل يكتب الكاتب لمجرد الكتابة ، أو أنـــه يستجيب لاهتمام دجّال صادر عن جمهور ما ؟ انه يلزم أيضاً أن يقدر الآثار من خلال العمل الروحي التي توحي به ، لأنه « يوجد آثار يطيب للذهن أثناءها أن يكون بعيداً عن ذاته وهناك آثار أخرى يروق له بعدها أن يجد نفسه ثانية بعيداً جداً بشكل لم يسبق له مثيل» .

وأخيراً ، فإن نقداً سيكولوجياً للأسلوب ممكن ، وفق الدور الذي يحمّله الكتّاب ، سواء وعوا ذلـــك أم لم يعوه ، للكلمات ، وفق المستوى الذي يصلون إليه والذي هو امتلاك واع للغة .

فبالحـكم النقدي وكذلك بالتبدل الفكري يخلق الفكر نفسه شاعراً بذاته . لقد أراد فاليري وحدة خلاقة وهي وسيلة

لوعي تام ، وحجر أتى به لبناء الملهاة الفكرية التي كان يحلم بها كأنها نوع من مخطط لملحمة مأسوية للفكر الإنساني عبر تظاهراته الشعرية والفلسفية والأدبية . ولكن ألم يكن هذا طموحاً عظيماً ؟ ألم تكن الطرق التي استخدمها ليتوصل إلى ذلك ضيقة جداً وهي : ذاتية قاسية ، وسيكولوجية بالية وقد تكون تابعة لأفكار تين أحياناً وأخيراً فهي إسقاط ضعيف الإبهام يعبر غالباً عن شخصية فاليري ؟

٣ - دي بوس ، جالو ، والشغف بالأشخاص

أن نجد جوهر الفكر بتعاطف فكري بحت يعني شيئاً — وأن نحاذي عن طريق اتحاد محب ، وبالتالي عاطفي كائناً في كل تركيبه المثير للاهتمام يعني شيئاً آخر . لقد حقق كل من جاك ريفيير[١] وإدمون جالو[٢] وخاصة دو بوس[٣] على ما نعتقد ، ذروة النقد الإنعكاسي والتوحيدي .

---

١ - جاك ريفيير(١٨٨٦ - ١٩٢٥) دراسات ١٩١٢ .

٢ - ادمون جالو (١٨٧٨ - ١٩٤٩) مراجعة روح الكتب، مخططات وشخصيات ، ريلكه ، غوته ، الفصول الادبية الخ .. مراجعة ي .دوليتان- تارديف ، ادمون جالو ١٩٤٧ .

٣ - شارل دو بوس : (١٨٨٢ - ١٩٣٩) مقاربات؛ ٧ اجزاء نشرت من عام ١٩٢٢ الى عام ١٩٣٧ . مراجعة غوهيه : شارل دو بوس ١٩٥١ .

هل النقد تفسير « موسيقي » ؟ . — وهكذا فإن جالو أمام الآخرين شأنه شأن الموسيقي الذي سيفك كتابة موسيقية ويجعلها خالدة : وسيكون التفسير ممتازاً بقدر ما يبدي من شخصية وأمانة في آن واحد . إذن هو يقول : إن لديه موهبة تحوّل لا شعورية كما في قوله : « حين أجد نفسي أمام أحد ما فأنا موجود حقاً في حضرته ؛ فلا أهتم إلا به ، أغور في ما سيكوّنه عاطفياً وفكرياً ويتم هذا باستسلام حقيقي لنفسي » .

إن مقدرة كهذه « للإصابة » على حسابه ، كما يصاب الإنسان بنزلة برد ، بحياة نفسية غريبة هي التي تساعد على انصهار الشخص خارج الحدود التي تمنحها إياه حياته الخاصة وتشكل نواة نقده . إن العمل النقدي يقتصر بالنسبة لجالو قبل كل شيء على التعبير عن مساهمته الكاملة مع الموضوع الذي يشغله وهذه المساهمة هي في الوقت نفسه مغامرته الشخصية .

هل يعني النقد أن «نقيم» «الأثر» « بالاقتراب منه » ؟ . — هناك عند دوبوس معنى للكائنات أشد غنى ما دامت حياة النفوس الداخلية هي التي تثير اهتمامه أكثر من سيكولوجية الشخص الخارجية .

فهو لا يتحدث إلا عن الذين يحبهم والذين يثيرون إعجابه إنه لا يدينهم وإنما يسعى إلى أن يفهمهم . وبما أن هذا الفهم لا يمكن أن يكون تاماً فإن دو بوس يسميه التقدير التقريبي . يصبح التقدير حينئذ هذا الجواب التدريجي لذاتية الناقد بقدر

ما تستحوذ عليه . وتأتي من هنا التحليلات الدؤوبة التي تستعمل التلميحات ، والتشابيه والإيماءات وتجمع التفاصيل لتقترن أكثر بالموضوع وتعبّر عن الحدس البرغسوني البحت للغز الإنساني .

٤ - نقد « التركيب » :

« جيرودو » و « تيري مولنيه »

إن عدم الثبات في محاولات دو بوس وجالو قد أدت في النهاية إلى تبدل تام أكثر مما يجب : ففي الوقت الذي يتبع فيه مغامراته الشخصية باحتكاكه مع الآخر ، يؤدي الأمر بالنقد ، في نوع من المفارقة ، كما يعترف بهذا جالو ، إلى أن يتخلى عن ذاته . إن جيرودو وتيري مولنيه[1] بفنون وأساليب مختلفة كثيراً ، يهربان أكثر فأكثر من هذه العقبة : إنهما يضعان أنفسهما أمام الآخرين ، لا كعازف بيان أمام معزوفة يؤديها ، ولكن كممثل أمام « دور تأليف » يصنعه .

وضع جان جيرودو [1] في نقده نفس الخيال المبدع الذي وضعه في نتاجه الروائي . إنه يقدم لنا لافونتين كما لو كان يمكن أن يكون ، وراسين كما أراده الحظ ! إنه يتخذ سيرة الحياة نفسها والتاريخ نفسه كذريعة لاعتبارات تبدو لأول وهلة براقة

---

١ - جان جيرودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤) : ادب ١٩٤١ ؛ تجارب لافونتين الخمسة ١٩٣٨ .

ولكنها في منتهى البعد عن الواقع . يظهر نقده كرواية سحرية للأدب الفرنسي حيث تبدو كل زخرفة كواقع بديهي، حيث تظهر المصادفات الأكثر سحراً وكذلك المفارقات الأكثر غرابة في منتهى الطبيعة، حيث يبدو الناس والأشياء خاضعين بعذوبة رائعة لنزوة المؤلف . ولكن يجب ألا نغتر بهذه المظاهر . فلقد توصل جيرودو فعلاً بواسطة حدس عميق جداً إلى أن يستعيد القانون الداخلي للكتاب ، وعلى أية ضرورة صميمية تجيب مؤلفاتهم فلقد كتب عن الناحية المأساوية عند راسين مثلاً صفحات ذات دقة عظيمة ومقدرة مدهشة وذلك بفضل تجربته الشخصية وتأمله العميق في مشاكل علم الجمال .

تيري مولنيه[1] . - يظهر نقد تيري مولنيه أول وهلة متحيزاً وانفعالياً، وذلك في المفارقة التاريخية التي قام بها عندما قدم الشعراء الفرنسيين، كذلك في المكانة الممتازة التي منحها لراسين ، ذلك أن أحكامه تستند إلى فلسفة جمالية وإلى نظرية ضمنية للفن التي تدين كثيراً إلى فترة ما قبل الرومنطيقية الموراسية ، كما تدين لفاليري بالكلاسيكية الجديدة . إن نقده هو دفاع عنيف عن الكلاسيكية ضد الرومنطيقية ، وعن الفن ضد الحماس غير المراقب ، وعن الصفاء الأريستوقراطي ضد الابتذال الشعبي .

ومع ذلك فإنه لا يعني هنا عقائدية جديدة . وغاية تيري

---

١ - تيري مولنيه : راسين ١٩٣٦ ؛ مدخل الى الشعر الفرنسي ١٩٣٩ .

مولنيه الأساسية هي أن يفهم أكثر من أن يحكم . إنه يريد « أن يصل إلى جوهر » فن راسين نفسه . فهو يحاول في سبيل ذلك أن يعطي تفسيراً لمسرحياته المأسوية ، بالمعنى لمسرحي للكلمة. إن القارىءأمام كتاب هو في نفس موقف ممثل أمام دور يؤديه. ويكون الناقد أشبه شيء بالمخرج الدي يدل القارىءعلى الروح التي يجب أن يضع نفسه فيها لينفذ إلى أثر حتى أعماقه . وهكذا فإن كتاباً (أو مسرحية) ليس بشيء جامد أو نهائي حين يضع المؤلف فيه النقطة النهائية. انه يتم بالنقد .

ولا شك في أن صيغة التفسير التي أعطاها تيري مولنيه ليست وحدها الممكنة ، بالرغم من أنه شديد الإقتناع أنه لا يعرف صيغة أخرى صالحة . فكما أنه يوجد فيدر حسب ساره برنار وفيدر حسب ماري بيل ، كذلك هناك راسين عذب وراسين رقيق ، راسين برأي لوميتر وراسين وفق مولنيه أو جيرودو . ولكن ليس لهذا أهمية وهذا أفضل من أن لا نفسر مطلقاً وأن نعطي عن راسين صورة نزعم أنها حيادية وهي في الواقع غير أمينة . إن الناقد حين يعي واجبه « كتركيب » يصبح حينئذ ، إن لم نقل مبدعاً ، مشاركاً على الأقل في الإبداع .

وبجمل القول إن النقد المبدع ، في مظاهره كافة ، يجيب على سعة العلم كما أن الإنطباعية تجيب على الوضعية الضيقة لتين . ففضله كذلك ، وبطريقة أمثل ، أنه يهدف إلى الجوهر .ولكنه

يترك جانباً ، بمنهجية عنيفة ، المعطيات التاريخية والحياتيـة ، وبكلمة مختصرة كل الأدوات الإيجابية للتحقيق. إن ثقته بالحدس الفردي قد تؤدي إلى بعض الإزدراء ، ولقد وجـــد أكثر من واحد نفسه ، بدلاً من أن يصل إلى الآخر . وبالرغم من الثورة الجدية التي أتى بها النقد المبدع ، فقد ظهرت الإلحاحية لبعضهم على أنها تجديد للمناهج الوضعية .

ومن جهة أخرى فإن هذا النقد لا يهتم كثيراً بالحـكم ، أو أنه لا يحكم إلا كمرور عابر (ولا يظهر الحـكم أحيانـــاً إلا في اختيار الأثر الذي تحدث عنه الناقد) دون أن يعطي بالفعل الدوافع ، وسيظهر تعاطف أكثر تسلحاً أو أكـثر فلسفيـة ، يحرص أكثر فأكثر على البحث عن مقاييس .

وأخيراً يظهر المؤلفون لهـــذا النقد – كعوالم صغيرة ، « ضمائر » مغلقة على نفسها لا تسعى أن تدرك العلاقات مع العالم الذي تقيم فيه ، وهذا ما سيسعى إلى أن يقوم به الجناح السائد في النقد الحالي .

٨ نقد وضعي مجدد

هل يمكن أن تنفع الأداة العلمية في إعداد نقد بناء مبدع لا على أسس حدسية بل على أسس إيجابية ومفسرة ما أمكن ؟ يجب على كل حال توفر شرطين كحد أدنى : يجب أن تكون الوسائل التقنية التي نحاذي بها الأثر معدة إعداداً جيداً ، ولم يكن الأمر هكذا في الفترة الذهبية للنقد العلمي . ثم إن التفسير العلمي ، حين لا يتجاوز أنظمته الأداتية ، يقع وسط حركة تحرص على كشف مدلول الأثر ، وهي ضرورة لم يبد بورجيه نفسه شاعراً بها . ويبدو إن هذين الشرطين قد توفرا لدى كل الذين ، منذ ازدهار السيكولوجية التحليلية ، سواء كانت تابعة « لفرويد » أو غير متعصبة له ، ومنذ إظهار قيمة المخططات الماركسية ، يريدون إعداد نقد « حديث » ذي أساس سيكولوجي اجتماعي أو اجتماعي– نفسي جدي ، في اتجاه يهدف إلى « فلسفة إنسانية » . قد يتساءل البعض مع ذلك هل تستبعد كل عقائدية ، لصالح موضوعية حقة ، وإلى أي مدى يمكن أن يكون الحكم ، وهو الهدف الضروري لكل نقد ممكناً وبأية طريقة .

١ – التحليل النفسي والنقد

حين يهتم ناقد بالسيكولوجية ، فهذا لا يعني دائماً أنه يكتب نقداً سيكولوجياً . وهكذا فإن الإطناب في التعليق على مشاعر الأشخاص ، ودراسة سيرة حياة المؤلف كما هو الخ . . لا تخضع أبداً لدراسة مركب الإنسان – الأثر في غناه السخي . وبالفعل فإننا ندين للتحليل النفسي الذي تجاوز كثيراً في الوقت الحاضر نظرية فرويد « البطولية »،ولنقل ذلك بصراحة، والذي برهن عن فعاليتها في نطاق تفهم نظري أفضل للإنسان ، كما في مجال الانتصارات الطبية ، بأنه قدم لنا مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تستطيع وحدها أن تدرك هذه العقدة حتى بالنسبة إلى الاتجاهات التي تبدو أكثر بعداً عن التحليل النفسي : كاتجاه رولان بارت في كتابه « ميشليه » ؛ هذه الاتجاهات تنحدر ، بالبداهة ، من السيكولوجية التحليلية . وهكذا فإننا نحصر بحثنا في النتائج المباشرة أو البعيدة ، لتدخلها في العمل النقدي . وسيسامحنا القراء إذا ما ذكّرناهم ببعض المفاهيم التحليلية الأساسية .

المفاهيم التحليلية . – نستطيع أن نلخّص[١] هكذا المفاهيم الأساسية التي يقبلها التحليل النفسي كله رغم اختلاف المدارس :

---

١ ـ للحصول على مزيد من التفاصيل مراجعة : جان س. فيللو في كتابه: « اللاشعور » ، مسلسلة « ماذا أعرف ؟ » رقم ٢٨٥ – ١٩٤٧ .

– التحديد الضيق « للسلوك » : إن أفكار ألفرد ومشاعره والأعمال التي يقوم بها في فترة ما ترتبط ، حصراً ، بتاريخ دوافعه الشخصية وبالطريقة التي يدرك بها الموقف الذي يحيطبه.

– الأهمية الأساسية للطفولة الأولى في تاريخ تكوين الشخصية تحت التأثير المزدوج للميول (أو للنزعات) الغريزية ولبنية الموقف السيكولوجي والاجتماعي : « هكذا تتكون الأبعاد المختلفة للشخصية ، ال« هو » (مجموعة الغرائز والدوافع اللاشعورية) « الأنا » (مجموعة وظائف الوعي والإدراك و«الأنا العليا » (استجابات الشعور بالذنب والروادع) .

– الدور الهام الذي تلعبه الصراعات النفسية الداخلية ولا سيا الإحباط ؛ يحقق السلوك عامة حلاً لهذه الصراعات وذلك بواسطة الآليات : كالتحويل والإشباع والتصعيد، والتبرير الخ.

– وأخيراً اللاشعور الذي يجد فيه الفرد نفسه في آن واحد عرضة للصراعات المسيطرة والمتطلبات الراهنة : فهو لا يعي إلا النتائج .

ينتج عن هذا كله أن « فعل الكتابة » وهو سلوك ، يكون الإبداع الأدبي ليس إلا حالة خاصة يمكن تحليلها ، وتفكيكها كغيرها . إن كل أثر هو حصيلة سبب سيكولوجي ويحتوي على « مضمون ظاهر » و « مضمون مستتر » ، كالحلم تماماً : إنه « إضفاء » للحياة النفسية للمؤلف ولدوافع غالباً ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب . إن تحليل المضمون المستتر لأثر يحدد بدقة التحليل النفسي الأدبي .

التحليل النفسي الأدبي . — ولكن حذار : ففرويد نفسه في ملاحظات منفردة تتعلق بشكسبير وفي مقاله عن «دستويفسكي وجريمة قتـــل الأب» ، وكذلك تلميذه رانك والدكتور لافورك ، وماري بونابرت في دراستهم عن بودلير وإدكار بو [1] تعمدوا أن يظهروا كيف يمكن استخدام إنتاج أدبي كأداة تسمح بالتنقيب في أعماق المؤلف السيكولوجية أكثر من أن يطمحوا إلى التوصل إلى إمكانيات أفضل في التنقيب والحكم : إن هدفهم هو تحليل المصابين بالعُصاب بواسطة الأثر لا إلى أن ينتهوا إلى تقدير نقدي ! إن نقدهم هو تحليل نفسي وليس مجرد نقد أدبي .

وعلى العكس ، فلقد أصبح موضوع التحليل النفسي الأدبي منذ مؤلفات بودوان[2] يهدف بذكاء أكثر إلى اكتشاف عناصر تفسير وتقدير جديدة من خلال التوضيح السيكولوجي . يقتصر منهج بودوان ، الذي تبناه مورون[3] على اللعب في آن واحد على دراسة دقيقة للمادة والأثر ، وعلى المعطيات الحياتية ليبني من جديد المركبات الأساسية الباطنية ؛ إن النقد الذي يستعمله غاستون باشلار [4] من جهته في أعماله عن تخيـل العنـاصر ،

---

١ ـ رانك ، موضوع ارتكاب المحرمات في الشعر والحكايات ، ١٩١١ ؛ لافورك ، سقوط بودلير ١٩٢٩ ؛ ماري بونابرت ، ادكار بو ١٩٣٣ .

٢ ـ شارل بودوان ، الرمز لدى فيرهارن ١٩٢٤ ؛ التحليل النفسي لفيكتور هيغو ١٩٤٣ .

٣ ـ شارل مورون ، مدخل الى التحليل النفسي كالارميه ١٩٥٠ .

٤ ـ غاستون باشلار ، لوتريامون ١٩٣٨ ؛ التحليل النفسي للنار ، ١٩٣٨ الماء والأحلام ١٩٤١ ؛ الهواء والمنامات ، ١٩٤٣ ؛ الأرض وأحلام اليقظة للراحة ١٩٤٨ ؛ الأرض وأحلام اليقظة للارادة ١٩٤٨ .

يقتصر على إيجاد المركبات المتنوعة التي تعطي الوحدة لموضوع أدبي من خلال مؤلفات كثيرة من الشعراء والكتّاب . وعلى كل حال ، فإن الأثر هو ما يمكن أن نقدر ونشرح ، ولهـــذا إذا كانت إحدى حركات التحليل الأدبي تذهب من الأثر إلى الإنسان فإن حركة أخرى تفضي دائماً إلى العودة الضرورية الى الأثر .

يجب ألا نعتبر تحليلاً كهذا يقلل من قيمته ، لأن النقد إذا كان يضع باستمرار العناصر البدائية ، الطفولية والجنسية مع تفتح القلب ، والذكاء والفن ، فهو لا يدعي إرجاع هذه الحوادث الأخيرة إلى الأولية . لا يقول أبداً المحلـل النفسي لظاهرة : « لست بشيء إلا ... » يقول مورون بوضوح : إنه إذا زعم الناقد ، باعتباره عالماً نفسياً يشرح أثراً ، بأن مـا يوجـد في الباطن هو الأكثر أهمية ، وباعتباره هاوي فن ، فإنه يبحث في بنية المضمون المستتر عن الوحدة المعبّرة عن العناصر الظاهرة. بعد أن نكون قد توصلنا إلى المركز اللاشعوري ، يجب أن نرى فيه الرابط الذي يعطي للنصوص ، النبرة الإنسانية والصادقة وحسب فحين يرينا بودوان «هيغو» متمزقاً بين المتطلبات المتناقضة للعدائية وللشعور بالألم ، أو حين يرينا مورون « مالارميه » قد تأثر إلى الأبد بذكرى أخت ميتة ، فهما لا يريدان أن يقولا : إن هذين الشاعرين ليسا إلا هذا ولكن: إن هذين الشاعرين ما كانا ليكتبا ما كتبا من غير هذا .

يسمح التحليل النفسي إذن أن يجمع عناصر قد تبدو متناثرة. أفلا توحي القصائد والمؤلفات الخيالية في أغلب الأحيان ومن

تلقاء نفسها ، بفكرة شبكة من الصور التي تجذب ، وتستوحي الواحدة الأخرى بطريقة تحدث توافقاً متكرراً ؟ فإذا أمكن ربط هذه الصور بنقاط محددة مسيطرة تملك واقعية سيكولوجية عميقة ، فإن هذه النقاط الثابتة تجمع صوراً لا يمكن تفسيرها للوهلة الأولى . إنها لطريقة جديدة تلك التي نعتبر فيها النفس الإنسانية وطرق تعبيرها ، إن مفهوم « المعنى المزدوج » يمكن أن يغني تفسيرها للنص : وهكذا فإن تسلط الأخت الميتة الخفي لدى ملارميه يوحي باختيار الصور وهذا واقع بين الواقع الحالي والحاجات اللاشعورية . ولهذا فإنه من الملائم بديهياً أن نفحص بعمق نصاً في كل جزئياته ، « السطحية منها » لأن كل شيء يمكن أن يكون أداة للكشف .

وهكذا تظهر مقاييس للتقدير « باطنية » جوهرية . وبالفعل فإن الأثر يكون « أصيلاً » حين تغوص جذوره في غنى باطني عاشه المؤلف ويمكن أن يتصل به القارىء ؛ وإن الأثر ليكلمنا على قدر ما يتفق مع ميولنا السرية جداً – ولا يمكن أن يتفق معنا إلا إذا كان ينجم هو نفسه من عناصر صادقة عاشها المؤلف حقاً .

نقد الأصالة عند باشلار . – إن باشلار في كتبه التي خصصها للصور « الخيالية » التي نصنعها من « العناصر » الأساسية – الماء والنار والهواء والتراب – قد ألح كثيراً على الخيط الممتاز للقيادة الذي يمكن أن يقوم عليه التحليل المركب في الحكم على نص .

وبالفعل ، فإن لعقلنا ، أمام المادة « ظمأ حقيقياً للصور »
إنه يشعر بأفراح عظيمة يتخيلها وفق نزعات عميقـــة ، الصور
« تقيّم » الصخر كالماء ، واللهب كالمعجونة التي ننحتها . إن
المركبات المرتبطة بهذه الصور تعطي وحـــدة « لمراكز أحلام
اليقظة العفوية » . إن باشلار وقد حلل هكذا « فرح القطع »
(الحراثة ، قطع شجرة) قد كتب : « ما أشد امتلاء حياتنا
بهذه التجارب الغريبة التي نسكت عنها والتي تؤدي في لاشعورنا
إلى أحلام يقظة لا نهاية لها .. »

إلا أنه كي تصل الصور والاستعارات إلى القارىء ، يجب أن
نغوص في « حقيقة حالمة » فلكي يكلمنا كهف أدبي صادق يجب
أن يبعث فينا أفراحاً غير محسوسة مرتبطة بأحلام يقظة الكهف ،
النموذج العالمي . ولهذا فإن باشلار يطلب « تجديداً للنقد الأدبي »
أي « نقداً سيكولوجياً يحيي من جديد الطابـع الفعلي للمخيلة »
« لقياس القوى الشعرية الفعالة في المؤلفات الأدبية » .

يكون دور هذا النقد :

– أن يفضح الزيادات والزيف والتبريرات الرديئة وخيانات
ثبات الأنظمة المتخيلة .

– أن يميز « الصور الجيدة » الـتي تتفق مع واقع متخيل ؛

– أن يساعد القارىء على أن « يحيا » الصور الأدبية ،
بإعطائها « تعليقاً حياً » ، يختلف كثيراً عن التعليق العقلاني
لأستاذ البلاغة ؛ وبدقة أكثر ، فلقد دعا باشلار « لمنهج مزدوج
التعليق ، إيديولوجي وحلمي » ؛ وهكذا فإننا إذا مارسنا عن

طريق الحلم معرفة المميزات الخاصة للحلم المتناهي، أمكننا أن نحلل نموذجاً للشرح الأدبي لا ثار مختلفة جداً ».

يجب أن يكون الناقد في ظروف كهذه جديراً « أن يحكم من وجهة نظر اللاشعور » وذلك بواسطة نوع من التفهم الذي ينتظره الكاتب الحق بطريقة غامضة من القارىء . حينئذ ، يستطيع أن يعلم الكاتب أن « يحلم جيداً » كي يتوصل القارىء إلى « أفراح أدبية » .

بارت و« المواضيع » . - مع أن غاية رولان بارت[1] في كتابه الحديث « ميشليه » ليس أن يحكم ، أو يقيم نقداً حقيقياً ، بل « مقدمة للنقد » وحسب . فإن حرصه « أن يعيد للإنسان ترابطه » وأن « يجد من جديد بنية وجود » جديرة بالتحليل وخاصة محاولته أن يكشف في نتاجه عن « وحدة موضوع وعن شبكة منظمة لفكرة ثابتة » تابعة لنقد باشلار : أليس لديه بالإضافة إلى ذلك ، الطموح أن « يعلمنا أن نقرأ ميشليه » ليس فقط بالأعين ، وإنما « بالذكرى » أيضاً ، وذلك أن نعيش من جديد بنوع ما مواقف ميشليه « بالنسبة لبعض ميزات المادة ؟ » .

إلا أنه يهرب في آن واحد من التحليل النفسي لباشلار الذي يحرص على أن يبقى على مستوى الصور الداعية ، عوضاً عن أن يذهب إلى المدلولات اللاشعورية ، كما فعل مورون مثلاً ؛ وأن يسبر وحدة الإنسان من خلال الصور كما فعل باشلار . على كل حال فإننا نقدر الصورة التي رسمها عن ميشليه « آكل التاريخ »

١ - رولان بارت ، ميشليه ١٩٥٤ .

« مدجج بالدماء » عاشق « المرأة اللطيفة المقشر » وقد أراد أن يكون الرجل الوصيفة ...) .

أبحاث أخرى تعتمد الموضوعات « التياتية » . – يدعي « ج . ب. فيبير » في بحثه عن « المواضيع » في كتابه خلق الأثر الشعري [1] أن يجد مفتاح التحليل النفسي للشعراء ؛ كتب يقول : « إننا نعني بالموضوع حدثاً أو موقفاً طفولياً ، قادرين أن يظهرا– بشكل لا شعوري على وجه العموم – في أثر أو في مجموعة آثار فنية ... سواء على نحو رمزي أو واضح » وهكذا ، (فإن كل نتاج « فيني » يتوقف على ساعة هي الموضوع المسيطر في أدبه) وحول هذه « الصورة – الرمز » ينتظم كل النتاج ، ويفسر الرباط بين الإنسان والأثر . يسعى ج. ب. فيبير ، وقد اقتنع أن كل فعالية إنسانية لها عامة طابع وحدة الموضوع ، أن يؤدي بالنقد هذا إلى فلسفة جمالية بل إلى ميتافيزيقية .

٢ – النقد والماركسية

إن تفسير الأثر الأدبي بواسطة السيكولوجية الفردية ولو كان التفسير جدياً ، إلا أنه لا يخلو من التحيز : فالعامل النفسي مرتبط بالعامل الاجتماعي والتحليل النفسي لا يتورع عن الرجوع

---

١ – غاليار ، ١٩٦٠ ؛ انظر كتاب « مجالات الموضوعات » غاليار ١٩٦٣ . ان هذا « النقد الجديد » قد هاجمه بعنف ر. بيكار في نقد جديد أم عصيان جديد ، مجموعة « الحريات » بوفير ١٩٦٥ . جواب ج. ب. فيبير ، نقد جديد وعلم النقد مجموعة « الحريات » بوفير ١٩٦٦ . جواب رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ١٩٦٦ .

إلى العامل الإجتماعي من وجهة تأثير الأسرة في الشخصية ومن وجهة الأصداء المتداخلة بين المبدع والقارىء ؛ إننا نجد عند بعضهم مثل « يونغ » العودة إلى « لا شعور جماعي » وإلى « مركبات جماعية » ، يمكن أن تكون أصل الإبداعات الأدبية المعطاة . ولكن السيكولوجية الاجتماعية للتحليل النفسي ضيقة واصطلاحية ، وإن علم اجتماع خاصاً هو وحده القادر أن يربط من جديد بطريقة مجدية ، الأثر بظروفه التابعة للبيئة بواسطة مفاهيم ملائمة . والموضوع هنا خاصة ، ليس العودة إلى مثالية تين وبرونتيير وهانكان وبورجيه ، الذين لم يكن لديهم مفهوم واضح عن أصل « العامل الاجتماعي » لأنهم أعادوه إلى « حالة نفسية جماعية » أي إلى عناصر سيكولوجية واجهت بعد ذلك مطابقة ساذجة للنمط الآلي ، بين الفن والبيئة — وهذا ما قادهم غالباً أن يسيئوا معرفة دور الفردية المبدعة ، وحرية الكاتب .

وبالفعل فإن المفاهيم الماركسية هي التي تسيطر على المحاولات المجدية للنقد الاجتماعي وتؤثر كثيراً ، كما سنرى ، في الاتجاهات الحالية للنقد الفلسفي وبما أنها غالباً ما يُساء فهمها وهي أكثر (تلوينات) مما نعتقد ، فإنه من الملائم إبرازها .

المفهوم الماركسي « للايديولوجية ». – بعض نقاط أساسية للتحليل الماركسي :

– للحياة الاجتماعية بنية تحتية قد أقامها « إنتاج الحياة المادية » . يعبر هذا الأخير ويحدد إحدى مراحل علاقة الإنسان مع الطبيعة ، ويظهر البنيات الأساسية (ليست الوحيدة)

للمجتمع . إن كل تعديل للقوى المنتجة يحدث تعديلاً في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية .

– يحدد (الصراع الطبقي) بشكل أساسي ولا يستبعد العلاقات الاقتصادية – الاجتماعية ، وإن محرك التاريخ هو بالضبط هذا الصراع ، الذي يسعى في نهاية الأمر إلى الاستيلاء على أدوات الإنتاج . ما من مرقب يحدد ، في فترة معطاة ، هذه البنية في حركتها الجدلية الراسخة : هذا يعني أن مجتمعاً ما ينتج دائماً نفسه الظروف الاجتماعية – الاقتصادية لظهور طبقة جديدة (وقد أحدث هكذا النظام الإقطاعي البرجوازية ،فإن البرجوازية تنتج طبقة البروليتاريا) التي تصبح ، في فترة ما ، الطبقة المسيطرة .

– إن البنى السياسية ، والدينية والثقافية تعلو هذه البنيات الأساسية ؛ لقد بنتها الطبقات أثناء صراعها ، ولا سيما الطبقة التي تسيطر على وسائل الإنتاج . إن الظواهر (الإيديولوجية) أي مجموعة الأفكار التابعة للمشاكل السياسية والأخلاقية والجمالية .. الخ لهامة، وهي التي تعطي للطبقة التي تنتجها ترابطاً ونظاماً ويمكن أن تنفذ إلى الطبقات المنافسة أو الهامشية عن طريق (الحرمان). هناك ارتباط نسبي بين البنية الفوقية والبنية التحتية.

أسس النقد الماركسي . – إن دعائم عمل النقد الماركسي هي التالية [1] :

١ – انظر حول المبادىء ، غولدمان ، المادية الجدلية وتاريخ الادب في مجلة الميتافيزيك والاخلاق ١٩٥٠ ؛ كورنو ، مقال عن النقد الماركسي ١٩٥١ وبين الاعمال الفرنسية : جان فرنفيل في زولا ؛ لوفيفر في ديدرو ١٩٤٩ ؛

إن الأثر الأدبي ينتمي إلى البنية الفوقية الإيديولوجية ويجب إذن أن يدرس في علاقاته الجدلية مع البنية التحتية . ليس أكثر من التحليل الذاتي الذي يبالغ في تقدير الطابع المبدع والخلاق لمفكر ، فإن التحليل الاجتماعي على مستوى الوسط الاجتماعي المختلف نظرياً ليس بمطابق : يجب وضـــع الإنسان والأثر في وسط ميزة الصراع الطبقي .

إن الأثر الأدبي ، باعتباره إيديولوجية ، هو تعبير عن رؤية للعالم ، وعن وجهة نظر على مجمل الواقع ، الذي ليس هو بحدث فردي ، وإنما هو حدث اجتماعي – النظام الفكري الذي ، في ظروف ، يفرض نفسه على جماعة من الناس ، على طبقة : يفكر الكاتب بهذه الرؤية ويشعر بها ويعبّر عنهـــا . لكل عصر « مواضيعه العامة » التي تتفق مع البنية الاجتماعية ، كمواضيــع معارضة الواقع أو التجرد ، الخاصة بالطبقات المنهارة ، ومواضيع تبرير الحاضر ، الخاصة بالطبقات المسيطرة ، ومواضيع تجديد وأمل تعبر عن صعود الطبقات الصاعدة .

ج. لارناك في جورج ساند وبشكل خاص مقالات ماركس وانجلز المجموعة تحت عنوان حول الادب والفن عام ١٩٥٤ من قبل جان فريفيل ؛ أراغون في تاريخ بيل كانتو ١٩٤٧ ، وكذلك كثير من المقالات التي نشرت في مجلة الفكر ، وفي مجلة النقد الجديد وفي مجلة الآداب الفرنسية وخاصة من قبل ج. لارناك في الخارج عدا بعض دراسات لينين عن تولستوي والصفحات المشهورة لجوانوف عن الادب والفلسفة والموسيقى ١٩٣٤ – ١٩٤٨ – كولدويل ، أوهام وواقع : دراسات عن مناهل الشعر ١٩٣٨ ؛ لوكاش تاريخ الادب الالماني .

ليست حياة المؤلف هي التي يمكنها في ظروف كهذه أن تمـدنا بالمعلومات . فلإقامة موضع الأثر في التركيب الإجتماعي يجب تفسير المضمون من خلاله . وبالفعل فإن الوسط الاجتماعي حيث ينشأ الأثر ، والطبقة التي يعبر عنها ليسا بالضرورة المكان الذي أمضى الكاتب فيه شبابه او قسما مرموقاً من حياته .

ويمكن أن يحدث تفاوت بين الأفكار الفلسفية والسياسية ، والنيات الواعية للكاتب والطريقة التي يشعر بهـا أو يرى من خلالها العالم الذي يخلقه . وهكذا فإن بلزاك ، مع كونه ملكياً ورجعياً ، وبالرغم من محبته التي صرح بها للطبقة الأرستقراطية، فقد جعل منها هدفاً للسخرية والهجاء ، مصعّداً بذلك أحكامه المسبقة الخاصة به . ذلك أنه ليس ثمة علاقة آلية بين الرؤية المعبر عنها والوسط الاجتماعي . وقد يعبر الكاتب أحيـاناً عن الطبقة المسيطرة (ديدرو) أو عن الطبقة المسيطرة والتي هي في طريق التدهور (بروست) ، ولكن غالباً ما ينفصل عن الطبقة المسيطرة ، وخاصة حين لا يبقى لديها من دور إلاّ المحافظة على بنيات بالية (نيتشه ومالرو). وقد يحدث أن كاتباً ، من الطبقة المسيطر عليها ، قد عبر بالفعل عن رؤية للعـالم تخص الطبقة المسيطرة ، أو أن مؤلفاً نفسه قد عبر معاً ، في مؤلفات مختلفة ، عن ايديولوجيات متناقضة (ولقد أثبت هذا بالنسبة «لغوته »)

وأخيراً ، فإن الصيغة المستخدمة تتعلق هي أيضاً بالظروف التاريخية المحددة ، وليست بمنفصلة عن المضمون. لا يوجد شكل مستقل ولكل فن قوانينه الخاصة .

الأصالة : حكم نقدي « وتطبيق عملي » . — إننا نجد مرة أخرى قياس الأصالة لدى الماركسيين ولكنه ليس هنا من طراز سيكولوجي . يكون الأثر أصيلاً حين يعكس حقاً مظهراً مـا لمرحلة تاريخية ، أو المرحلة التاريخية التي يعاصرهـا على نحو حقيقي . إن أثراً مجدياً أو هاماً ، يعمق جذوره في وعـي عصر ، ويعبر عنه بواسطة عالم من الشخصيات مترابط وغني .

ولكن أليست الأصالة هي ما للمؤلف من عبقرية خاصة ؟ إن الماركسية تنتهي بطريقة متناقضة إلى أن تؤكد أنه كلما كان الأثر هاماً ، فإنه على قدر ذلك يحيا ويفهـم من نفسه ويفسر مباشرة بواسطة فلسفة مختلف الطبقات الاجتماعية — ولكن على قدر ما يكون الأثر عظيماً أيضاً فإنه يكون شخصياً كذلك : وبالفعل فلا بد من شخصية ذات قيمة ، وفردية قادرة وغنية ، لتفكر وتحيا رؤية العالم ، وتتحد أفضل مع الحياة والقوى الأساسيـة للوعي الاجتماعي فيما لها من طاقة فعالة ومبدعة . أليس الكتّاب الأكثر إبداعاً هم غالباً الذين يعبرون ، للمرة الأولى ، عن عالم في فترة انتقال وعن مرحلة انتقال بين المرحلتين ، ويعكسون بشكل خاص القيم الجديدة التي توشك أن تولد ، أو يسترجعون القيم الإنسانية والواقعية للماضي في رؤية القوى الجديدة التي تخلق المستقبل ؟ كتب غولدمان : « إن العبقرية هي دائماً تقدمية » .

ومع ذلك فإن الاقتصار على ربط الحكم النقدي بالأصالة ليس بكاف : فهذا يعني أن ننسى « التطبيق العملي » وهو الرباط الأساسي ، وعصب المنهج الماركسي ، بين الفكر والعمل . كتب

كورنو : « إن النقد الماركسي وقد اتجه أصلاً نحو العمل ، اتخذ موضوعاً له ليس فقط تقدير مضمون الأثر بالرجوع الملح إلى العلاقات الطبقية التي تحدده فقط ، بل مشاركة ومساهمة الآثار الجديدة المتطلعة خاصة نحو المستقبل » .

كتب لينين : أن الفن كان أداة لخدمة الثورة . ألن تكون إذن رسالة الأدب أن « تقوي الأخلاق والوحدةالسياسية للشعب » ؟ وبالفعل يجب أن تكون أكثر تنوعاً . لأنه ، إذا كان الكمال محدداً من رؤية عالم الكاتب ، فإن هذا ينفي كل نية لتفهم التعليم أو الدعاية ، وهي نية قد تهدم الطابع الحسي والواقعي للكائنات والأشياء : أن يكون الإنسان كاتباً يمثل طبقة الشعب ، هذا يعني أن يرى خلائقه بعيني عامل ، لا أن يبرهن عن صحة النظرية الشيوعية . ومن جهة أخرى فإن الكتاب البروليتاريين ليسوا وحدهم من يرضى عنهم الماركسيون ! وإذا كان ديدرو برجوازياً فإن هذا لا يفسر في شيء الإعجاب الذي يمكن أن نكنه له . كتب لوفيفر : « إن النقد الماركسي دون أن يكف عن كونه عنيفاً وموضوعياً وذا أسس ، فإنه يمكن أن يتعاطف مع الرجال العظام» .

٣ - التحليل النفسي والماركسية

ليست غايتنا أن نناقش إذا كان التفسير الماركسي والتفسير الذي يستند على التحليل النفسي متنافرين أو متوافقين : فلنقل ببساطة إنهما بالنسبة إلينا يشكلان المنهجين الوحيدين الغنيين

للدراسة العلمية الجدية في طريق ليس بعلمي بحت. فلنذكر حول موضوعها :

١ – أن دورهما لا يمكن إلا أن يكون أداتياً . وعليهما أن يخلقا ، دون أن يكونا بديلاً ، نوعاً من الحدس بدونه لا يمكن أن يدرك أي شيء داخلي .

٢ – إن خطرهما يكمن في أنهما يقدمان « نظريات » يمكن أن تفسح مجالاً لمنهجية جديدة ، نسبية وليست أبداً بمطلقة : إلا أنه يجب ألا ننسى المواضيع التي تستند على التحليل النفسي تحفظ دائماً طابع الفرضيات ، وأن الماركسية ليست بفلسفة مغلقة ولكنها منهج مفتوح .

٣ – إن الأسلوبين في التفسير ، أكان هذا أم ذاك ، يوضحان بصعوبة الحدث الجمالي بحد ذاته ، على مستوى « الأدب » الصرف .

٤ – إن أحكام الأصالة وقد خلقت ، من رؤية مختلفة ، سواء أكانت سيكولوجية فرويد أو باشلار أو التقدير الماركسي ، فإنها على كل حال متميزة بمعنى أنها تفسح المجال لأحكام أخرى ، حدسية ، أو ذات أساس فلسفي أكثر شمولاً .

٥ – وأخيراً ، فإن التحليل النفسي والماركسي لم يتعمقا كثيراً في التحليل الفكري عن فعل الكتابة ، المواجه في شموله ، وهو تحليل يجب أن يرافق كل محاولة لنقد يسعى أن يهرب من سحر الإنطباعية أو التبدل .

٩ النقد والفلسفة

يظهر جلياً أن نزعة تصعيد النقد تكن في البحث عن تفهم أكثر نفاذاً للآثار والكتاب المرموقين ككل لا سبيل إلى تحليله. إن هذه النزعة ، المتعثرة مع سانت بوف، المتحررة بعد تيبوديه، قد ازدهرت في الفـــترة الحالية لدى كل الذين يحققون — وهم كثيرون — تجاوزاً حقيقياً لغالبية المناهج النقدية التي صادفناها في طريقنا . وبالفعل فإنه تجاوز للنقد القائم على التفسير العلمي والنقد التابــع لتين وكذلك نقد التحليل النفسي أو الماركسي . وذلك حين نحاول ألا « نغير النبرة » وأن نلتقي مع جوهر الأثر في مرماه وفي هدفه الخاص (وهذا هو التعريف الدقيق لعملية الفهم) . إنه تجاوز حين نعتبر المعلومات الواسعـــة مجرد أداة لتحديد المضمون دون أن نهمل استخدام هذه المعلومات. وأخيراً فإنه لأكثر من تجاوز ، إنه امتداد أصبح بالمناسبة فلسفة حقيقية للعمل الأدبي إذا ما توصل النقد المبدع والبناء ، بفضل تقنيـــة فلسفية حقيقية ، أن يصعد المظهر الذي كثيراً ما يكون مغرقاً في الفردية وعرضة للتبدل . ويرفض على كل حـــال أن يقتصر هدفه على أن يعكس وعياً ويريد أن يكون يقظاً ويصبح قبــل

كل شيء طريقة تساؤل .

ذلك أن النقد ، شأن القصد الفلسفي ، يحقق جهداً ليدرك الإنسان في شموله وليحدد مكانه بالنسبة لوضعه البشري . إن النقد وقد حرص أن يحب الأثر كي يدرك فينومينولوجياً ، مدلوله الباطني ، هو بلا شك منحدر خاصة من رؤى فاليري أو دوبوس ولكن هدفه أكثر دقة : فهو أبعد من أن يكتفي بأن يفكر في فلسفة ، يدرك الكاتب ، لا على أنه « نفس » و « إنسان داخلي » ، مغلق على نفسه ، لمصيره الفردي قيمته الخاصة ، بل كمظهر لوحدة الإنسان-العالم التي لا تتفكك وبالتالي ، فإنه يضع نفسه وسط أثر ، فهذا يعني أن يجد (كما يريد الماركسيون) مرمى إلى العالم ومركزاً ورؤى على عصر ،وبمجمل القول المسافة التي عاشها الوعي نحو ما هو ، على وجه الدقة ، وعي . أضف إلى ذلك ، أن النقد وقد ارتبط بشدة وحق بوعي بفترة أزمة حضارة لم يعد استمرارها مضموناً والتي نشك بقيمتها الخاصة فهو يصف الكاتب على أنه ملتزم بنضال ، وهو يجيب عن التساؤل القلق للناس ، ويعبر عن قلقهم وآمالهم : له مهمة يقوم بها ، فما هذه المهمة؟ إنها باختصار الفهم ، المورد الوحيد للتقدير الذي هو إدراك وعي يعكس ، بطريقة مجدية أم غير مجدية ، عالماً ملموساً ومحدداً تاريخياً ، لوعي يعيش ، من خلال الأثر الذي يخلقه وعلاقاته مع هذا العالم إذ يشارك أخيراً بخلقه من جديد .

إنه لمن المبالغة أن ندعي أننا نخط في عدة صفحات الرؤى المختلفة التي سار عليها هذا النوع من النقد « الفلسفي » والذي

طبع نشوءه فترة ما بعد الحرب . إننا نجده عند سارتر و كذلك عند بيغان ، وعند موريس بلانشو ، و كذلك عند جورج بوليه وجان بيار ريشار . إن النقطة المشتركة لدى كل هؤلاء النقاد هي أنهم يستندون على فلسفة واعية للأدب ، تعتبر تمثيل للعالم وخلقه من جديد في آن واحد ، وأنهم يدركون الآثار من حيث أنها افعال تضع العالم موضع بحث وتفرض تجربة ميتافيزيقية أو اختياراً وجودياً. إنه نقد جديد بعيد كل البعد عن أن يكون النقد الحالي ، ولكنه يعطي كرامة جديدة لفن أصبحت مكانته من الآن على تخوم الفلسفة .

النقد كشهادة و التزام . ٠- إننا ، قبل كل شيء ، لم نعد نقبل المسلمة القديمة التي تقول إن دور الأدب أي مهمته هي خلق الجمال وأن يثير فينا انفعالاً خاصاً : ففي الحقيقة يجب أن نتساءل عن دور الأدب ، ونوضحه بواسطة تحليل تال ، وعن سبب الأثر الأدبي ، الذي هو مدخل لكل نقد جدي . والجواب هو أن الأدبَ يشكل بعداً خاصاً من أبعاد الوعي الإنساني ، الفردي والجماعي معاً ، في علاقته ذات المعنى المزدوج مع العالم : إن الكاتب هو الذي يذكّر الآخرين بموضوع علاقاتهم فيما بينهم ومع الأشياء .

هناك نص مشهور لسارتر بخصوص هذا الموضوع[1] ، ما هو

---

١ - ان الانتاج النقدي البحت لسارتر قد جمع في مواقف ١-٢-٣ (١٩٤٧-١٩٤٨) ، كتابه ما هو الادب عام ١٩٤٧ ؛ وانظر كتابه عن بودلير ١٩٤٧ .

الأدب ؟ ثلاثة أسئلة : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولمن نكتب؟ إن سارتر وقد فكر بالنثر يجيب قائلاً : أن نكتب يعني أن نتصرف بطريقة ما حين نشير ، حين ندل ! لقد اختار الكاتب عالم عمل ثانوي : « عمل إزاحة النقاب » : إنه يكشف « العالم وخاصة الإنسان بالنسبة لبقية الناس » ، « لـكي يتخذ الآخرون – وقد واجهوا الموضوع المعرّى – كامل مسؤولياتهم » . إن كل أثر أدبي هو إذن نداء ، لأنه « يقترح العالم كمهمة تتعلق بمروءة القارىء وحريته » . وكذلك فإن نتاجاً فكرياً ما يستهدف دائماً جمهوراً خاصاً يعبر عنه بطريقة ما ، ويشتمل هو نفسه على صورة عنه . نستطيع من هنا أن نقول إن الجمهور هو الذي يدعو الكاتب ويطرح أسئلة عن حريته : إن كل أثر هو « معّرض » وغالباً ما لا يفهم خارج بعض الظروف التاريخية .

إنها مفاهيم نجدها في مقدمات[١] أندريه مالرو ، الذي يدافع دائماً عن الآثار التي لها مدلول ، حيث يقترح الكاتب على القارىء أن يأخذ على عاتقه ، – ونجد هذا أيضاً جلياً لدى بيار دو بواديفر[٢] وموريس نادو[٣] ، وكلود روا[٤] – كي لا نذكر إلا

١ ـ أندريه مالرو : مقدمات د. هـ. لورنس ، عشيق الليدي شاترلي (١٩٣٢) ؛ لوليام فوكنر الحرم (١٩٣٣) ؛ وخاصة لمانيس سبيربر ، الخليج الضائع (١٩٥٢) .

٢ ـ بيار دو بواديفر : تبدل الادب ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ ، أندريه مالرو ١٩٥٤ . تاريخ حي لأدب اليوم ١٩٥٨ .

٣ ـ موريس نادو ، الادب الحاضر ١٩٥٢ انظر كتابه أيضاً تاريخ السريالية عام ١٩٤٥ .

٤ – كلود روا ، ستاندال ؛ تجارة الكلاسيكيين ١٩٥٣ .

هؤلاء .

نادو . — إن « مفهوماً خاصاً للأدب » قـد قاده إلى أن : « الفنان الـكامل هو الإنسان الذي يستطيـع أن يعبر عن العالم وعن نفسه معاً من خلال إبداع في الزمن ولكنه خالد مع ذلك ، قادر بدوره أن يوقظ أصداء وأن يبعث انفعالات ، وأفـكاراً وتصرفات جديدة » .

بيار دو بواديفر . — إن الأدب هو « وساطة » لأنه أولاً « يجعل العالم إنسانياً » : وسط كل إبداع أدبي ، « سر الوجود الإنساني واندماجه في الكون الذي يحيط به » ؛ ولأنه بعد ذلك « موضع اتهام للإنسان » : إن الكاتب يضع « بالضرورة القارىء في مشاركة » .

روا . — « إن الأدب هو الأخلاق وهي تعمل ».إن كتابة رواية ، أو قصيدة ، أو مقال تعني طرح سؤال ، أن يتساءل الـكاتب ويسأل » .

إن مهمة الناقد ، في هذه الظروف هي قبل كل شيء أن يشرح الطريقة التي يعبر بها نتاج خاص لقرائه عن بنيـة مستمرة أو مؤقتة للعالم الإنساني . فالموضوع هو أن يظهر النقـد كيف حقق كاتب ما ، في عصر ما وخاصة في عصرنا ، مهمة أن يشهد ، « أن يكون له موقف » . حينئذ يظهر مدلول الأثر واضحاً ؛ ويستطيـع أن يعبر إلى حد ما عن قسم من الموقف أو عن مجمله ، عن الحرية أو الظلم .

إن شرحاً واضحاً كهذا الذي هو أكثر من مجرد « الوضع في

المكان » لعلم اجتماع ماركسي ليس دائماً بالسهل . وبالفعل فإن الكاتب لا يعبر فقط عن جمهور واقعي وفعّال قد يتجـه الأثر نحوه . إن وجود « المواضيـع المشتركة » بين المؤلف والقارىء ليس مقياساً كافياً لننتهي بوجود تمثيل للعالم . يطلب سارتر في كتابه « ما هو الأدب ؟ » أن يميز من بين الجماهـير الواقعية ، الجماهير الممكنة ، التقديرية لأثر : وهكذا فإن كاتب القرن الثامن عشر يكتب لجمهور برجوازي ليس له بعـد إيديولوجية ويعبر عن آمال هذه الطبقة ولكن الطبقة الأرستقراطية تقرؤه. يذكر غايتان بيكون [1] أن الأثر الذي ليس « شيئاً » كما يظنه النقد العلمي غالباً ، ولكنه « وعي »يتّجه في معظم الأحيان« إلى مستمعين مثاليين ، وخياليين » فإذا صح أن الفنان وقد احتقره الجمهور المعاصر له فإنه يراهن على المستقبل ، ويتلبسه ـ سواء عرف ذلك أم لا ـ حلم عنيف بالناس المجهولين الذين سيكتشفون نتاجه ذات يوم .

إن الإقتصار على اعتبار الأثر الأدبي كممثل يظل وجهة نظر ضيقة جداً ، إذا كنا ، في الوقت نفسه لا نرى فيها كثافة مـا للكينونة ، التي هي أثر تجربة روحية فريدة من نوعها من حيث التعريف : أن ندرك العالم الذي تعبر عنـه ، أجـل ـ ولكن الذاتية التي تعيشها أيضاً ، تخلقه من جديد ، وبالتـالي تختاره

---

١ ـ غ. بيكون ، الادب الفرنسي الجديد ، ١٩٥٠ ؛ الكاتب وظله ، ١٩٥٣ . انظر مالرو بقلمه ١٩٥٣ . بلزاك وعالمه . صورة عن الفلسفات المعاصرة ١٩٥٧ .

ولهذا ، فإن النقد الجديد لا يكتفي أن يوضح مجرد رؤية بسيطة للعالم ولكنه بنوع خاص منتبه إلى كل ما هو في الأثر ، متعلق بالإلتزام ومن خلاله الشهادة ، اختيار رؤية ومن خلالها الشيء الممثل . ولكن سيزداد تعلق البعض بالمظهر الفكري للتجربة الباطنية للكاتب ، أي بنظام الفكر الكامن ؛ وآخرون سيكونون أكثر إحساساً للمغامرة المحركة للشخص ؛ وأخيراً سيبحث آخرون عن هذه العلاقة الأصيلة التي تسبق رد الفعل ، والتي تحدد غاية الأثر . وكلهم فيما تبقى ، يجمعون كي لا يتعرفوا عليها كقيم إلا أصالة المعاش وارتباطه بالتعبير .

النقد والمدلولات الميتافيزيقية . – ليس سارتر والكتاب الذين ذكرناهم وحسب ، ولكن هناك أيضاً كلود إدموند ماني ر. م. ألبيريس ، ب. هـ. سيمون ، فرانسيس جانسون ، بعد جان غرونيه ، وموريس بلانشو يتفقون على ضرورة الكشف عن الميتافيزيقية والأخلاق المتضمنة في النتاج الأدبي وأن ينتزعوا منه مجموع المدلولات الفكرية .

كتب كلود إدموند ماني [1] في كتابه « حذاء أمبيدوكل » : « ليس الناقد شيئاً آخر سوى هذا القارىء الجدي الذي ليس الأثر الأدبي بالنسبة له مجرد تسلية عابرة ، ولكنه انطباع وعلامة وشهادة عن حياته الروحية التي تركها الكاتب شأنها هذا الحذاء الذي تخلى عنه أمبيدوكل ، كما يروى ، على حافة بركان

---

١ – كلود ادموندماني ، حذاء امبيدوكل (١٩٤٥) ؛ مراجعة كتابه أيضاً عن تاريخ الرواية الفرنسية منذ (١٩١٨ – ١٩٥٠) .

الإتنا قبل أن يرمي بنفسه في مغامرة أخيرة ». إلا أن الفلسفة الكامنة للكاتب ليست عامة بواضحة ، أو مترابطة وأكبر برهان على ذلك كونها باطنية . وكلما كانت « رسالة » الكاتب صعبة ، وبعيدة عن المبتذل ، وجديدة – صعب على الكاتب نفسه أن يعيها بوضوح وإن كانت كل قواه مشدودة نحو الوصف الدقيق للواقع الذي يحمله في نفسه . على الناقد أن يتابع أو يتجاوز هذه التجربة وأن يكون ، كما يريده نادو ، « وسيطاً يسعى أن يرتفع إلى علو الفنان ، وأن يقطع معه من جديد الطريق الذي يؤدي إلى الإبداع » جاهداً أن « يجسد أفضل جمهور يلح عليه بهذا نتاجه » . فإذا كان الأثر اعترافاً ، فإنه اعتراف محسوب ، يرجع إلى عالم علاقات شخصيـة يجب الكشف عنها .

إن لهذا الكشف فائدة مثلثة لتوضيح الأثر ولإغنائه ، وأن تعطي لرؤية عالم الأثر قوة مقنعة أكبر إذا ما قاومت التحليل ، وأخيراً (وهو الفائدة التقليدية لكل تفكير) أن « تعطى تراجعاً » .

موريس بلانشو . – « إن الناقد وقد علّق الحركة الـتي بواسطتها يعطي معنى وحياة وحرية لواقع مركب من كلمات يضع بديلاً عنها علاقات مكتوبة جديدة ، منهج تعابير راسخة غايتها تثبيت القدرة التي في حركة دائمة للأثر : في رؤية حيث تقف لتبدو أكثر ظهوراً ، وأكثر وضوحاً وأكثر بساطة [1].

١ ـ موريس بلانشو : لوتريامون وساد في زلة قدم (١٩٤٣) وخاصة كتابه الفسحة الادبية ١٩٥٣ .

إن المناهج المستعملة يمكنها أن تكون « تحليلا للأبطال » مقارنة الآثار بواسطة « تقنية إجماعية » .

وهكذا فإن كل نقد ألبيريس [1] هو « نقد أبطال » : من هم الذين يختارهم كأبطال كل من مالرو ، برنانوس ،أنوي وجيرودو؟ ما عالم هؤلاء الأبطال ؟ ليس الموضوع هنا « سيكولوجية مبتذلة للشخصيات » ولكنه بحث عن الموقف الميتافيزيقي الذي يعبرون عنه تجاه العالم .

إنها تقنية لا تنفي « منهج تقارب » : وبالفعل فإن ألبيريس سيبحث عن « النقطة المشتركة » لأبطال أدب القرن العشرين ، بطريقة يقرب بها « النقطة المشتركة » من فلسفة أخلاق الكتاب المرموقين (فإذا كانت النقطة الأولى هي الابتكار بلا معين ، والمغامرة بلا انقطاع ، بعيداً عن كل مصلحة مالية أو غرامية ، فإن النقطة الثانية ستكون ضد الرياء ، وضد العقائدية. وتبحث عن المعنى الميتافيزيقي لحضور الإنسان في العالم) . سيحلل من جهته ب. هـ. سيمون[2] « نزعة عامة للأدب من خلال الأحداث» لينتهي إلى الفلسفات الباطنية للكتاب الكبار المعاصرين » وخاصة ، « ارتدادهم إلى الإنسانية » و « إعادة البحث ، ليس فقط بالقيم التقليدية ، ولكن بإمكانية سلم قيم » . إن روبير

---

١ ـ رينه ـ ماريل البيريس ، ثورة كتاب اليوم (١٩٤٩) ؛ المغامرة في القرن العشرين (١٩٥٠) ؛ الاوديسة لأندريه جيد (١٩٥١) ؛ سارتر (١٩٥٣) .

٢ ـ ب. هـ. سيمون ، الانسان المتهم ١٩٥٠ ؛ محاكمة الابطال ١٩٥١؛ موريال ١٩٥٣ تاريخ الادب الفرنسي المعاصر ١٩٥٧ .

دو لوبيه[1] ، وقد درس نتاج كامو كي « يصفه ويتساءل عن ترابطه » توصل « إلى بحث أقرب ما يمكن إلى الكمال » كي يجد ثانية « نفس الحدس الأساسي الذي يتحدد كل مرة في مظهر من مظاهره حيث يغنى بصور جديدة » ...

النقد و « الشخص » . ـ إلا أن النقد يكون غير مجد إذا اقتصر أن يعيد الكتابة بلغة فلسفية ما جهد المؤلف أن يجسده في مواقف وكائنات ، وأن يقيم نظام أفكار مطلق ، وشرح أفكار مطول لرؤية العالم ، حرص المؤلف أن ينقلها بواسطة الكتابة الأدبية . بالحقيقة ـ ولقد ألح كثيراً على ذلك مونيه وبيغان والشخصانيون ـ يجب أن يكون النقد الفلسفي أقل بحثاً عن « الأفكار » منه عن النيات العميقة وإن كانت أساسية ، وبعد ذلك، إدراك الميتافيزيقية ليس كمناقشة عقيمة حول مفاهيم مجردة تفلت من التجربة ، ولكنها كجهد حي للكاتب ليعانق من الداخل الوضع البشري في مجموعه. إن النقد وقد التزم هذا الطريق ، عاد نحو الأصل المعاش للتجربة التي يشهد عليها الأثر، نحو الاختيارات الأساسية .

إننا لن نعجب بعد ذلك أن يسعى النقد ، في بعض الحالات أن يصبح تحليلاً نفسياً للابداع ؛ ولكنه تحليل نفسي وليس سيكولوجياً » والأفضل أن يقال عنه « فلسفياً » يبحث عن دلالات موقف شامل ، لا عن اعترافات كبت ما .

---

١ ـ ر. دو لوبيه ، ألبير كامو ، ١٩٥٢ انظر أيضاً كتاب النجاة بواسطة الأدب ـ ١٩٤٦ .

ما معنى (التحليل النفسي الوجودي) الشهير الذي حاول أن يحققه سارتر في كتابه عن بودلير ، سوى أن يبحث عن أية طريقة يبني بها المؤلف نفسه تدريجياً ، وذلك حين يعطي باختبارات متتالية معنى لحياته وللعالم معاً . يظهر حينئذ الأثر كنتيجة وسبب لهذه التجربة الخلاقة للذات ؟

إننا نجد مثالاً جيداً أيضاًلنقد الموقف عند بيكون في كتابه (مالرو بقلمه) ذلك أن بيكون يدرس أقل رؤية عن العالم بحد ذاتها أو التعبير عن مجتمع من دراسته للراسب الذي هو الطريقة التي عاشها الإنسان بالفعل في علاقتها مع هذا العالم وهذا المجتمع. إن نتاج مالرو قد درس باعتباره طريقة للمؤلف حقق بها ذاته وقد صنعت انطلاقاً من تجربة معاشة طبعاً ، ولكنه قد بُحث عنها وتُعمدت .

يجب ، لتبرير مبادىء كهذه ، أن نلعب - وهذا ما سنذكره - بآن واحد ، على الأثر ، والمشاركة المجردة التي يمكن أن نقيمها عنها ، وما نعرف عن المؤلف وحياته واعترافاته والتوضيح السيكولوجي .

يبدي جانسون [1] في كتابه عن مونتين الحرص نفسه على أن (يلم من خلال أثر بتقدم تجربة للذات) . وإن إمانويل مونيه[2] (لا يوقف أبداً ، على حد قول مؤلف مقدمة الجزء

١ - فرانس جانسون ، مونتين ١٩٥١ .

٢ - امانويل مونيه ، أمل اليائسين ، مذكرت على الطريق الجزء الثالث ١٩٥٣ .

الثالث لمذكرات على الطريق ، تحت نظرته المتفحصة الحيـــاة المتحركة لشخص ؛ إنه انتظار الآخر الذي يهمه أن يكتشفه كي يستطيـــع أن يعجب بما هو دائماً شخص مطلق،لا يمكن التصرف به ـ إذن ما هو رائع في قبول هذا الإنسان أو ذاك أن يحيا وفي مبرراته الأخيرة لقبول الحياة » .

وأخيراً ألا يحرص ألبير بيغان[1] في كتابه عن برنانوس ، في نظرة بالغة التفهم التي تواصل وتتمم نظرة دو بوس ، على ترابط برنانوس الإنسان وعالم برنانوس معاً ؟ « كان هـــذا الروائي يمارس وظيفة كهنوتية حقة بوسائل كاتب » . إن استنــكاراته كانت استنــكارات نبي صادرة عن رجل لم يكن يندد بأكاذيب عصره إلا ليشهد بطريقة أكثر تأكيد لما تحدثه هذه الأكاذيب من جروح » . هنا توجد حياة الأثر ووحدته الروحية .

النقد و « القصد » . ـ ولكن هل يكفي أيضاً إذا كان الأدب شهادة حقة والتزاماً أن نبحث فـــيما وراء المدلولات الميتافيزيقية عن المعنى الروحي لحياة ؟ ألا يجابه الـكاتب نفسه والعالم بواسطة اللغة قبل كل شيء ؟ أليس على الناقد ، في هـــذه الظروف أن يكون كل إحساسه منصباً على الزمن المنتقى حيث ينعكس الإنسان ووعيه في الفعل . يجب أن نحرص على ألا ننسى العمل الأدبي بحد ذاته والذي في وسطه ينكشف قصد الوعـــي

---

١ ـ ألبير بيغان ، برنانوس ١٩٥٤ انظر كتابه أيضاً عن بسكال ١٩٥٣ في هذه المجموعة « الكتاب الخالدون » حيث نشرت مؤلفات النقد البناء التي هي ربما أكثر تعبيراً .

ومغامرة الإنسان . ويبدو جلياً أن في هذا الاتجاه الثالث–النقد الذي نسميه « القصد الأدبي » – يتركز حالياً جهد جورج بوليه وجان بيار ريشار .

على هذا النحو تابع جورج بوليه [1] في سلسلة مقالات مرموقة جداً عن الكتاب الفرنسيين العظام ، تجربة نقدية غايتها الكشف عن نقطة الالتقاء بين الوعي والأشياء من خلال الفترة الخاصة حيث تخلق أدبياً رؤيتها الخاصة عن العالم .

فإذا كان زولا قد سعى ، حتى في أسلوبه ، أن يصمّد اللحظة ليعطي انطباعاً عن جريان لا يرحم ، فذلك لأن لديه إدراكاً للزمن المميز ، الذي يحدد مشروعه الأساسي . يعبر الأدب دائماً ، بالنسبة لبوليه ، عن تجربة ما للزمن : تصبح هذه التجربة حينئذ نظام مرجع ليستخلص المعطيات الميتافيزيقية والشخصية معاً لأثر ، أي لمجموعة جمل متلائمة . إن الزمن هو نفسه معبر عن « المسافة الداخلية » حيث يتصارع الإنسان مع نفسه ويلتزم بعمق يعيشه ويبعد على الصعيد الأفقي مشاعر وكلمات .

كتب جان بيار ريشار [2] الذي لا يخفي إعجابه لبشلار ولا بما يدين به لبوليه : « كان يبدو لي أن الأدب هو واحد من الأماكن التي ينفضح فيها ، مع كثير من البساطة بل السذاجة ، هذا الجهد للوعي ليدرك الكائن . ولقد بذلت جهدي في الفهم

١ – جورج بوليه ، دراسات عن الزمن الانساني ٤ أجزاء إبلون ١٩٤٩ – ١٩٦٨ المسافة الداخلية ١٩٥٢ .

٢ – جان بيار ريشار ، أدب واحساس ١٩٥٤ ؛ شعر وعمق ١٩٥٥ ؛ العالم الخيالي لمالارميه .

يتجه نحو لحظات الإبداع الأدبي الأولى : تلك اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنى بواسطة العمل الذي يصنعه ، بواسطة اللغة التي تومىء عنه وتحل مشاكله على نحو مادي .

وسيعيش ريشار مع ستاندال وفلوبير وبودلير أو نرفال هذه المغامرة التي بواسطتها يخط الكاتب طريقه ، وسطما هو إحساس ، شاعراً باللقاء ، مقدراً الكثافات ، سابراً الفراغات ، ساعياً إلى الموازنات أو اختلال التوازن . « إن ثمة مشهداً ، أو لوناً للسماء ، أو انعطافاً لجملة تضيء هذه الأشياء الاختيار الأخلاقي لالتزام ما ؛ إن حلماً غامضاً للمخيلة الفعالة أو المادية يلتقي بالعمق مع النظري الأكثر تجريداً في الفهم . وتتحقق بعض المواضيع الأساسية في الأشياء بين الناس ، في قلب الإحساس ، في الرغبة أو في اللقاء ، هذه المواضيع التي تتناغم أيضاً مع تأمل الزمن أو الموت الأكثر سرية .

الحكم النقدي والموقف « الدعاني » . — إن الناقد سواء أراد أن يكشف عن مفهوم للعالم أو أن يقرأ رسالة ، فإنه لن يستطيع أن يبقى على الحياد . وبالفعل فبقدر ما يكون مفهوم الأدب الذي يكونه النقد الفلسفي لذاته حقيقياً فإن الناقد باعتباره يكتب فإنه « يشهد » بكتاباته عن رؤية للعالم وهو — شأنه شأن المؤلف — « في المعركة » . وبالتأكيد فإنه من سارتر إلى بيغان وبوليه ، قد أبعدت كل عقائدية : ولكن لم يعد هناك أي بحث عن طمأنينة أولمبية ، تعرف أنها مستحيلة على الناقد

وجودياً ، يبقى الفرد أبداً متجرداً ، بلا « موقف » أو وضع ، ولكنه « ملتزم » دائماً شاء ذلك أم أبى . وحتى لو كتب عن الماضي ، فإنه يكتب باسم وضع ما حالي بالنسبة للتاريخ . « إن الرغبة في تجريد الناقد من تفضيلاته الشخصية ، من ميوله ، من ماضيه ، من ثقافته ، وأكثر من ذلك من قيمته تعني بالنسبة إليه الحكم عليه بالبكم (انظر إدموند ماني) .

إلا أن التحيز لا يعني الحكم المطلق . إن النقد المتفهم إذا اضطر إلى مواجهة الأثر فإنه يكون لديه تحيز الأصالة . إن النقد هو شرح مثبت (يقول س. ر. ماني : إن الأدب ملحق بالمعرفة الإنسانية في مناطق جديدة،فإن النقد يبرز هذه الأراضي الجديدة ويقيم النجاح ، « يخزن الغلات ») وربما يكون متعمقاً[1]، فيضع – بماهيته – الكاتب « في قفص الاتهام » : هل يوجد تعبير ؟ وعن أي شيء ؟ هل هناك رسالة ؟ وما هي؟ من ينادي الكاتب؟ وبإسم أي شيء ؟ إنه آخر الأمر ارتباط رؤية العالم مع أصالة الرسالة التي هي حجر المحك . ولكن فلنحدد ذلك ، فمن وجهة نظر أكثر سعة من وجهة النظر الماركسية ، والتي تهتم بالتعبير بشدة « سواء كان أصيلاً أم لا » عن إيديولوجية طبقة . هل قال الكاتب شيئاً يطابق المشاكل التي يطرحها الوضع البشري في فترة ما ؟ يجب أن يجيب عن هذا السؤال . وينتج عن ذلك من

---

١ ـ حينئذ يصبح النقد كما يقول ر. دو لوبيه ، تجريبياً ، بقدر ما يقترن التقدم الذي هو الايقاع الخاص بالاثر « انه يختبر اذا كان التجاوز ممكناً ، فيما وراء التجاوزات التي حققت » .

جهة ، أن النقد يطلب شيئاً من الأدب ؛ شهادة مجدية ، ومن جهة أخرى فليس للنقد أية مزية أدبية بحتة .

إن تادو وروا يصيفان بوضوح متطلباتها . إن الأول ، وقد جهد أن يعجب « بالأذهان القادرة على تجسيد قلق بيئة وعصر وآمالها ، يسعى إلى « نوع من إثارة الشفقة » ـ هو مفعم بالاحتقار للكتاب الذين يقدمون لجمهورهم غذاء بلا طعم ، ولا كثافة وجود . أما بالنسبة لكلود روا ، « فإن الأدب يجب ألا يكون فناً محتقراً لمجرد أنه يعني بشيء آخر ، لأنه قد يحدث أن يصبح فردوساً مصطنعاً ، وطريقة ساخرة بالوجود في مكان آخر وتقنية لتفكيك التآزر » .

ولهذا فإن النقد الفلسفي سيكون لا مبالياً إلى حد ما بالقيمة الفنية للكتب ، وأحياناً كما في حال بلانشو ، الذي يعلمنا مسبقاً أن النقد يقوم على منتهى اللامبالاة . وقد يحدث أيضاً ، أن التقنية والأسلوب ـ شرط أن يتوفر كمال شكلي في أدنى الحدود ـ مرتبطان بشدة « بمشروع » المؤلف . وهكذا فإن الفن للفن هو مجرد تعبير لموقف خاص متخذ أمام الواقع . إن مطابقة الأسلوب مع تقنية التعبير والرسالة هي الأصل . تقول ك . و ـ ماني : إن الطريقة الوحيدة الجدية لتقدير مزايا الأثر الأدبية هي ، ليس أن يدع الناقد نفسه يهدهده سحر الأسلوب الخادع ، ولكن مجابهة ما عمل المؤلف مع ما أراد أن يعمله ، ويحكم على موسيقى جملة ليس بحد ذاتها ولكن بالنسبة إلى ما تريد أن تعبر عنه » وبمجمل القول لا يوجد معضلة مضمون متميزة عن معضلة الشكل : إن

الكاتب الرديء هو دائماً إنسان لم يكتمل خلقه .

نقد ، أو مفهوم أدب ؟ . ـ وهكذا تظهر إذن المواضيع الكبيرة لنقد متفهم ومبدع ودعائي معاً ، نهم للشهادات والأصالة في مواجهة عالم لا يفتأ يتبدل. إننا بعيدون عن مقاييس عميقة لفلسفة مطلقة مجردة ؛ لم يعد الأمر بالنسبة للكاتب أن عليه « أن يعبر عن الإنسانية » ، « إن الطبيعة الإنسانية » هي دائماً ذاتها ، أو « يربي النفوس » بالأخلاق المثلى التي يقترحها . إنه « مسؤول » ولكن في مكان وزمن محددين . إن مهمته أن يأتينا بأخلاق ولكن بقدر ما يوجد فقط نضال ضد الاغتراب ولأجل العدالة يتطلب فلسفة عمل . إن الأثر الفني لا يجد غايته في نفسه ؛ إنه وسيلة اتصال وهو وسيلة عمل لفترة تطول أو تقصر . ولكن أليس هناك خطر أن تنتهي في ظروف كهذه ، إلى مفهوم ضيق للأدب ؟ ونعني أولاً مفهوماً حددته بشدة ضرورات ارتباط الأدب بعصر ؟ فمنذ الثلاثينات من هذا العصر دخل الأدب في أزمة ، شعر الكاتب فجأة بمدى ارتباطه ومسؤوليته ، لقد أضاع حسن نيته وشعر ثانية ضرورة طرح مشكلة الإنسان أمام فلسفة إنسانية بالية وأمام احترام قيم برجوازية أو فوضوية بشكل برجوازي . ولقد كان لدينا أمثال مالرو ، وبونانوس ، وكامو : إنهم يكتبون روايات مواقف ، تعكس قلق الإنسان المعاصر وتعبّر عن مفارقات الساعة ويعبثون كتبهم بضمائر نصف واعية ، ونصف غامضة ؛ إنه أدب « بروميثيوس » وفق تعبير البيريس متجه ضد الرياء

المشدوه المسمى بالبرجوازية ، والرأسمالية وحتى المسيحية .

قد يقول بعضهم : طبعاً .. ولكن إذا كان أدب ملتزم التزاماً عميقاً قد ولد فهل ينبغي أن يكون كل أدب ملتزماً؟ وإننا نضيف : إن الأثر ليس له في البدء أي عمل سوى أن يوجد؛ فإذا ما أدلى بشهادة ، فإن هذا يكون إضافة عليه ، لأنه يصبح بالضرورة موضوعاً اجتماعياً ، وأن المجتمع سيستخدمه بالشكل الذي يحتاج فيه إليه .

إنه لمن المؤكد بالنسبة لنقد يحكم فقط باسم الترابط ، أو لصحة فكرة كاتب ، والذي يرفض مثلاً للشعر كونه شعراً ، والذي يكون أخيراً غريباً على كل عموميته ، أن يكون هذا النقد ضيقاً جداً . وبالفعل ، فإن النقد الذي سميناه « فلسفياً » لا يدعي مطلقاً أن يكون الطريق الوحيد الممكن للوصول إلى أثر ، ولا يدعي أيضاً أن كل أثر يمكن أن يخضع لهذه الطريقة في دراسته . ولكن على قدر ما يجمع ويتجاوز كما ذكرنا في بداية هذا الفصل ، بعض المناهج الأكثر غنى للنقد الحديث ، يسعى النقد أن يكون وعياً للأدب الذي يحيا أكثر من أي وقت مضى من نبضات الإنسانية نفسها ، ولقد تم الاتفاق على أن الوعي في زمننا هذا ، إن لم يكن كل النقد ، فإنه على الأقل جناحه السائد .

الخاتمة

علينا الآن أن نلقي نظرة عامة . هل من الممكن أن نجمع عدداً ما من التأكيدات الجدية بالنسبة لنوع النقد ، وموضوعه ، وطرقه ؟ وأن نبدأ أولاً بتلخيص اتجاهاته الأساسية والحالية معاً [1] .

١ - هل الناقد حَكَمٌ ؟ أجل : بما أننا اتفقنا على أنه ليس هذا فقط ، وأنه ذو صفة أخرى كذلك ؛ فقلما نجد اليوم حكاماً من العصر الذهبي للنقد المطلق ، وإن باندا [2] الذي حقّر النقد إلى مستوى الحكم يبدو بمظهر مارق ، ولكنه يصعب ألا نحكم ، حتى ولو أردنا ذلك . يقول لنا « أندريه تيريف » : « إن كل نقد يحمل أحكام قيم ، حتى حين يتظاهر بالامتناع عن ذلك . ولكن النقد على طريقة « تيبوديه » يجري اختياراً مسبقاً ولا يهتم إلا بالكتب التي يستحسنها العصر ، والحوادث الحالية و « الرأي العام » لبعض حلقات محددة بعناية » وبالفعل :

---

١ - ولهذا فاننا قد قمنا بتحقيق بين النقاد المعاصرين المرموقين . ونحن نشكر الذين تفضلوا بالاجابة عن الاسئلة التي وجهناها اليهم والشواهد التي ليست ذات مرجع خاص في الصفحات التالية يجب أن تعتبر كنخبة من الرسائل الشخصية .

٢ - جوليان باندا ، في كتابه ما هو النقد ؟ « عدد من N. R. F » أيار ١٩٥٤ وانظر لهذا الكاتب فرنسا البيزنطية ١٩٤٥ ، مثال النقد العنيف والمنهجي وغير النافذ .

ـ فإما أن يعتبر الناقد أن من واجبه ألا يحكم نظراً لأنـــه اتخذ هذا المبدأ ؛ ولكنه يستحيل عليه أن يتمسك به؛ ويلخص « كلود روا » بطريقة ممتازة ذلك ، فيقول : الحـكم ؟ « يجب ألا يحكم الناقد بالضرورة . ولكنه لا يستطيـع أن يفعل خلاف ذلك على وجه الدقة . فإن لديه سلماً من القيم ، قد بني عليهـا فكره وأنه ليعي ذلك على نحو قوي أو ضعيف، وأن يرفض القيم فهذا يعني قيمة » .

ـ وإما أن يرفض الناقد أن يحكم ، بدافع من النزاهة الفكرية وعدم وجود اليقين ؛ فلا يكون وضعه حينئذ إلا مؤقتاً (كأخلاق ديكارت) وغير مجد ، وهذا اعتراف « بيغان » بعدائه للحكم : « أن نحكم ؟ كلا . إن عصرنا لا يملك اليقينات المشتركة (الاجتماعية والإيديولوجية) التي استطاعت في أزمـــان أخرى أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ ، ولا المبادىء الجمالية الـتي لا يمكن الجدال فيها هي التي تستطيـع أن تؤدي إلى تسلسل » إننا نفهم جيداً .. وماذا لو ملك النقد هذا اليقين وهذه المبادىء ؟وبيغان الإنسان ألم تكن له معتقداته ، التي تشف في الناقد ؟

٢ ـ هل الإيضاح « العلمي » للمؤلفات ضروري ؟ يميل الصحفيون الذين هم عامة انطباعيون بحكم الضرورة ، إلى القول مع « جان جاك غوتيه » : « إن هذا لا يأتي بشيء » . وهذا خطأ . هناك خطر فقط ، هو أن نعتبر الشرح كنهاية في حد ذاتها ، وليست وسيلة ـ أو أن نخلط غاية خاصة نحددها جيداً بالنسبة للنقد (وهذا ما فعل باشلار) مثلاً مع غائيته الأساسية . إن المناهـج

العلمية لممتازة في نوعها ، وأحد هذه المناهج الذي هو سعة العلم مهما يقل عنه ، سيظل متبعاً . وإذا لم يكن ثمة أي منهج ، كما يقول بيغان ، « يحل محل الحدس المباشر » فإن كل واحد يمكن أن يسمح في درجات مختلفة وعلى مستويات متنوعة الإنتقال من الحدس الساذج إلى الحدس الناضج ، وبمجمل القول ، أن نضمن الموضوعية ، ونقطع ، على نقاط جزئية ، التعرف على الأصالة . وربما تكون محاولة إتيامبل وغي ميشو[1] جيدة في محاولة دمج صيغ الفهم هذه .

١ـ اتيامبل ، سلامة الآداب ، فصل « عن النقد » ١٩٥٢ . انه يبحث عما يمكن أن تكون مقاييس الحكم النقدي ومناهجه ، وفي النهاية لا يجدها لذلك « فان النقد الوحيد هو نقد التفصيل » ومن جهة أخرى « فان النقد يدخل كل موارد الفكر والحواس . »

غي ميشو ، في مقدمته العلم والادب (١٩٥٠) يشرح أنه ، كي يتوصل الى حدس رئيسي للمؤلفات ، يجب استخدام منهج جدلي يدمج التحليل والتركيب . إلا أن ذلك غير ممكن الا اذا كانت « الوسائل » التي أمنها علم النفس وعلم الاجتماع الادبي قد وضعت تحت تصرفه تماماً . من هنا تأتي فكرة ـ ونجد هذه الفكرة أيضاً لدى الاميركي هيمان ، الذي يريد نقداً يدمج كل صيغ المحاذاة الممكنة لأثر ـ « اقامة فرق حقيقية للبحث » بشكل تكون فيه « مترابطة ومرتبة مختلف أعمال الاختصاصيين » . انه لمن المؤسف أن يرى ميشو ان من الضروري تأسيس هذه المفاهيم السليمة على مفهوم غامض لنقد جامعي » ذي اتجاهات صوفية موضوعه « الفلسفي » بعيد جداً عن الجدية . وانه لمن المؤسف أيضاً أن علم النفس يرتبط عند هذا المؤلف ، بمفهوم بال (للقدرات المتطابقة) ، أو بعلم طباع شطحي .

ولكننا نستطيع أن نقدر افكار غي ميشو عما يجب أن يكون تحليل الحواس وبناء الاثر ، والبحث عن مواضيع الخ .. وهي أفكار قد حددت بعد جان بريفو النقد الجامعي بطريقة مرموقة .

بقي أن « الأثر المكتوب » هو الذي يجب أن يبقى موضوع النقد الأدبي . « وليس خلقه » (باندا) وإن حـــذر « روا » مشروع « تجاه نقد يدعي شرح أثر لا أن يشرح ما لا يوجد في هذا الأثر » .

٣ – أن ننقد ، أليس هذا يعني أن نفهم أولاً ؟ فلنحذر . إن الفهم يتأرجح بين هذا الجهد لإعادة بناء شخصية تنعكس أدبياً في الأثر (دو بوس) وبين عمل البناء من جديـد لفلسفـة باطنية (ك. أ. ماني) أن نتفق مع شخص أو ندرك بواسطة العقل مركز منهج ؟ إن الإفراط في كل من هذين الطريقين خطر. يقول جان غرونيه : « إن الآثار هي أفكار اختارت أفراداً ما لتجد وسيلة تعبر بها عن نفسها ».بالطبـع ، ولكن ، إذا أردنا أن « ننقل » الموقف الأساسي للكاتب عن طريق كتابة مجردة فإننا نخون الأثر . وبالعكس فإن الاتحاد مع « نفس » فرديـة يفلت من الموقف النقدي الذى هو بحكم الضرورة « بعيـــد » . وبالفعل فإن قوام الموهبة ، كي لا تخون الأثر ولا النقد ، مرده إلى أن تتوصل إلى رؤية للعالم وأن تشارك في سره بواسطة طرق خلاقة ، لا تخلو من الشعر . إن جان بولان ، الذي يظهر أثره كنوع من النقد السامي فوق كل نشاط أدبي ونقدي يتحدث بدقة كبيرة عن « مشاركة السر » وعن « مشاركة دقيقة » [١] . وبهذا

١ ـ فن مفاتيح الشعر ، ١٩٤٤ ، انظر أيضاً : أزهار تارب أو الرعب في الآداب ١٩٤١ ف. ف. أو الناقد ١٩٤٥ ؛ مقدمة صغيرة لكل نقد ١٩٥١ وم. ج. لوفيبر ، جان بولان ١٩٤٩ .

فإن النقد يتجاوز تناقض المنهجية والعلمية . وبكلمة مختصرة يبدو أن النقد بواسطة التفهم المبدع يجد تبريره مع كثير من التحفظ . وإن من الملائم أن نجيب بنعم على السؤال المطروح .

٤ – هل يمكن أن يكون نقد بلا « مقاييس » ؟ كلا ، حتى لو كان هدفه بتعبير دقيق هو الكشف عن « سر » بالمعنى الذي يقصده بولان فإن حكماً باطنياً يتدخل . ويكون المقياس عند بعضهم « الدليل على انحراف شخصي » ، أو الشعور بكونه (معلقاً) بواسطة أثر – هناك آثار « تسكن وتبقى » فينا ، وهناك آثار لا تستطيع ذلك – بعضهم يتساءلون « إذا كان المؤلف يعرف ما يريد قوله » ، و « إذا كان يعرف كيف يقوله » « تيريف » . بعضهم يعتبر الأسلوب أكثر الأشياء تعبيراً عن الشخصية ، ويبحثون مثل أندريه روسو[1] « عن الحقيقية الباطنية » لكتاب سبر غورهم من خلال رسائلهم في التعبير . ومن البديهي أن مقاييس التقدير التي ليست واعية في الغالب مرتبطة جداً بوجهة نظر الناقد : لهذا فإن مقاييس الأصالة قد تكون أكثر قبولاً على العموم في الوقت الحاضر ، وذلك عائد إلى تقدم النقد العلمي والفلسفي المعاصر .

وأخيراً فإن كل الذين لا يستطيعون أن يكشفوا بطريقة كاملة هذه « الأصالة » التي يصل إليها فقط الذين لديهم فيما وراء

---

١ – أندريه روسو ، أدب القرن العشرين ١٩٣٧ – ١٩٤٩ المقدمة في الجزء الاول .

التقنيات في التنقيب ، وفق تعابير بيغان ، « موقف تلق » ورغبة حارة في أن يعرفوا ما هو الموضوع ، ورغبة في الاتصال بالأثر » . ويجد النقد نفسه بالنسبة لهم « رذيلة مثل الشعر ، ويجيب على نفس النداء السري ، الحي الذي لا يقاوَم ... » .

●

ولكن فلنحذر من الخطأ . أن يكون الناقد حاكماً كما يقول إن مؤلفاً أدبياً يستحق أولاً ، أن يؤخذ بعين الاعتبار ، « يوجد » أو لا يوجد » وأن تكون العلوم التابعة مضموناً لا يمكن الاستغناء عنه وإن كانت غير كافية ؛ وأن يكون الهدف الأساسي التفهم الحي والاستقبالي ؛ وأخيراً أن يكون لكل نقد مقاييسه ـ إن كل هذه ليست إلا استنتاجات من الوقائع . إن وجود النقد كنقد في كل أشكاله ، غير كاف لتبريره ولتأسيسه . يستطيع فقط نقد النقد الذي هو نموذج « للمعرفة المبهمة » كما يقول بولان ، أن يؤمّن له أساسه الحقيقي .

ولكن وفق أية معايير تنقد النقد نفسه ؟ إننا ننتهي أخيراً ـ ولقد شعر بذلك جيداً النقد الفلسفي وإن كان كله قابلاً للنقاش ـ إلى إعادة النظر في جوهر العمل الأدبي ، الذي يشكل العمل النقدي بالنسبة إليه قسماً متمماً بطريقة فيها كثير من المفارقة . كما يشكل ، بنوع ما ، وعياً به . طرح للمناقشة متعاضدة ، موضحة سر الكلمات ، وإقامة علم جمال ، ليس قبلياً ،

بل فينومينولوجي بحت . إن بريس باران [1] ورولان بارت[2] اللذين يدرس أحدهما ظاهرة التعبير ، ويبحث الآخر عن أخلاق للغة كامنة في كل أدب ، يسهمان في الإجابة على المعضلة الرئيسية. وخاصة حين يتهم بولان اللغة والآداب«وهذا ما يسميه بالرعب» برغم نفسه ، قبل أن يقيم يقيناً ، أن يأخذ أولاً كموضوع للمعرفة الوسيلة نفسها التي تعرف بها موضوعاً ، وهي الطريقة الوحيدة لتجنب « المفارقة » وتجاوز التناقض ؛ وهكذا فإنه يسعى إلى تبرير نقده بنقد من الدرجة الثانية يفترض أولاً أن الموضوع معالج ليحله بطريقة أفضل . وأخيراً فإن محاولة غايتان بيكون في كتابه « الكاتب وظله » في إقامة روابط جدلية على نقائض الهوية التي كانت تفهم سابقاً . بين النقد وعلم الجمال (« على النقد أن يتجاوز نفسه في مجال علم الجمال ، ولكن لا يمكن التوصل إلى علم الجمال إلا انطلاقاً من النقد ») ذات فضل في أن تهاجم بوعي مشكلة « الماهية » هذه التي هي بلا شك مشكلة فلسفية .

---

١ ـ بريس باران ، أبحاث عن طبيعة اللغة ووظيفتها .
٢ ـ رولان بارت ، الكتابة في الدرجة صفر ١٩٥٣ .

فهرس

منشورات عويدات ٢١٥/١/١٩٧٣

J.-C. CARLONI et J. C. FILLOUX

LA CRITIQUE LITTERAIRE

Texte traduit en arabe
par
Kety SALEM

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris

النقد الأدبي

أراد المؤلفان دراسة النقد باعتباره نوعاً أدبياً له قوانينه الخاصة وكذلك دراسة المؤلفات النقدية التي يمكن أن تكشف نهجاً صريحاً أو ضمنياً . من هنا يستخلص الكاتبان نتائج منها :

١ ــ دراسة كل من النقاد المرموقين في كتاباتهم النظرية ، ومحاولة مقابلة النظرية بالتطبيق قدر المستطاع .

٢ ــ تجاوز المعضلة المغلقة : هل على الناقد ، عند شرحه أثراً أدبياً والحكم عليه ، أن يبحث عن مقاييس موضوعية في عقيدة أو في علم ؟ أو ينبغي ، على عكس ذلك ، أن يبقى محصوراً في ذاتيته وبالتالي تنعدم إمكانية الوصول إلى تعيين حقيقي ؟

٣ ــ التطرق إلى ما يسميه كبير نقاد فرنسا ألبير تيبوديه « نقد الحركة » ، والذي نجم عنه نشوء نقد رومانسي ونقد رمزي ونقد طبيعي ... كذلك النقد الذي يعتمد على « إعادة اكتشاف الأثر » ؛ والنقد الصحفي المحض الذي يهتم بالأخبار الأدبية كاهتمامه بالأخبار السياسية أو الاقتصادية .

إن موضوع النقد الأدبي لهو شائك فعلا ، ونأمل من هذه الدراسة المختصرة التوصل إلى فكرة واضحة عن الاتجاهات المختلفة التي بلورته وأعطته صفته كفن م غيره من الفنون الأدبية . ولقد تناوله الكاتبان ابتداء مز التاسع عشر ، آخذين بعين الاعتبار كون النقد الأدبي ا كنوع أدبي إلا في مطلع هذا القرن .

